


WERTH
CAROLI DE

ESSAI

SUR LA POÉSIE

ET SUR LA MUSIQUE,

CONSIDERÉES DANS LES AFFECTIONS DE L'AME.

ESSAI
SUR LA POESIE
ET SUR LA MUSIQUE,

CONSIDÉRÉES DANS LES AFFECTIONS DE L'AME;

Traduit de l'Anglais, de JAMES BEATTIE, *Docteur en droit civil et en droit canon, Professeur de Morale, de Philosophie et de logique, au Collège Maréchal, de l'Université d'Aberdeen.*

A PARIS,

Chez HENRI TARDIEU, rue des Mathurins.

ET A MILAN,

Chez GIEGLER ET MAINARDI, rue Saint-Mathieu, à la Monnoie.

AN VI.e

(1797)

PRÉFACE
DU TRADUCTEUR.

LES gens qui se retranchent, avec une ignorance si orgueilleuse, sur ce qu'*on a tout dit*, ne verront, sans doute, dans le titre de cet ouvrage, qu'un sujet épuisé depuis long-temps. Mais les esprits philosophiques ne s'arrêteront pas à cette considération; et comme ils sont convaincus que les objets et les idées sont perceptibles de mille manières différentes, qui offrent toutes un intérêt particulier, ils seront curieux de juger comment un auteur anglais a traité une matière sur laquelle tant de beaux esprits, chez les peuples anciens et modernes, se sont exercés avec plus ou moins de succès.

Le vaste champ des connoissances humaines, présente, en effet, la même fécondité, malgré près de trente siècles de culture (1); et si pendant les désastres physiques

(1) En remontant jusqu'à *Hésiode*, qui vivoit mille ans environ avant l'ère chrétienne.

et moraux, qui ont affligé le genre humain, dispersé et enseveli les beaux-arts, il a paru frappé de stérilité, les germes déposés dans son sein, se sont développés ensuite, avec une rapidité surprenante, aux premiers rayons du génie, dont l'auteur de la nature s'est plû à concentrer les feux générateurs au milieu des sociétés policées.

Les richesses qu'ils ont produites ont offert de nouveaux plaisirs, par des variétés piquantes, suites nécessaires des divers genres de culture auxquels l'esprit humain s'appliquoit, à chaque époque de ses progrès; et aux grâces simples ou majestueuses, naïves ou imposantes de la nature; l'esprit d'observation, et l'art des rapprochemens, qui conduit quelquefois sur la trace du génie, ont osé mêler des grâces artificielles, imitées si habilement des types admirables de la création, qu'elles ont fait une illusion agréable, et procuré des jouissances précieuses à tous les peuples sensibles aux arts de l'imagination.

Chaque époque de la marche progressive, ou rétrograde de l'esprit humain, a donc

présenté la littérature et les arts sous des aspects différens; et ceux qui se sont appliqués à les considérer, toujours d'accord sur les règles essentielles, qui se sont conservées de génération en génération, ont seulement varié sur léur extension, ou leur restriction, sur leurs effets, sur les moyens d'exécution, sur l'unité, ou la multiplicité des principes, soit dans les arts en général, soit dans chacun des arts en particulier. Aussi, depuis *Platon*, qui a publié le premier quelques idées sur le *beau*, par excellence, dans ses deux dialogues le *Phédon* et le *Grand Hippias*, et depuis la *poëtique* d'*Aristote*, beaucoup d'auteurs ont cru rendre service aux arts, en communiquant les idées qu'ils en avoient conçues, et les moyens qu'ils croyoient les plus certains pour les cultiver avec le succès qu'on doit se proposer, lorsque l'on ambitionne la gloire, qui est le prix de la supériorité dans tous les genres; et si ces écrivains n'ont pas dit des choses également neuves, il est rare, du moins, qu'ils n'aient pas réussi à donner à des idées de leurs prédécesseurs, ou de leurs contem-

porains, des développemens aussi neufs qu'ils sont intéressans.

C'est dans cette dernière classe que je range le docteur *Beattie*, auteur de l'ouvrage dont j'ai entrepris la traduction. Il n'a rien ajouté aux règles fondamentales: *Homère* et *Virgile*, qui les ont posées dans leurs chef-d'œuvres, ont réduit leurs imitateurs à s'y soumettre, et ceux qui devoient enseigner et expliquer ces règles, à rendre leur simplicité respectable. C'est ce qu'a fait le docteur *Beattie*; et ses vues constamment dirigées par un jugement sain et par un esprit juste, nourries et fortifiés de la docte antiquité, m'ont paru offrir des observations, des réflexions et des préceptes utiles.

Il étoit bien difficile qu'il ne se rencontrât pas souvent dans sa course, avec ceux de ses contemporains, qui ont écrit sur les *beaux-arts*, en général, ou qui n'ont porté leurs recherches que sur quelques branches du tronc principal. *Rollin* (1), *Dubos* (2),

(1) Reflexions sur le goût.

(2) Réflexions sur la poésie et sur la peinture.

Lebatteux (1), *Wolff* même, malgré sa prolixité pédantesque (2), *Marmontel* (3), *Beaumgarten* (4), *Sulzer* (5), *Winckelman* (6), qui ont parcouru la carrière avec plus ou moins de célébrité, étoient des concurrens redoutables dans l'opinion publique; et il y avoit peut-être plus à craindre encore de ceux qui se sont bornés aux routes particulières, que le docteur *Beattie* a choisies, comme *Crouzas* (7), *Hutchesou* (8), *Smith* (9), *André* (10), *Pouilly* (11), et plusieurs autres que je pourrois nommer encore. Il a évité cet écueil avec beaucoup d'habileté; et quoique ses idées dûssent nécessairement avoir quelque ressemblance

(1) Les beaux arts réduits à un seul principe.

(2) Psycholosie.

(3) Poëtique.

(4) *Esthétique*, ou sentiment des arts.

(5) Théorie générale des beaux arts.

(6) Histoire de l'art, chez les Anciens.

(7) Traité du *beau*.

(8) Recherches sur les idées de la beauté et de la vertu. Essai sur la nature des passions et des affections.

(9) Théorie des sentimens moraux.

(10) Essai sur le *beau*.

(11) Théorie des sentimens agréables.

avec celles de ses rivaux, il leur a imprimé un caractère si distinctif, qu'elles offrent encore le charme de la nouveauté. C'est la même sagacité, la même finesse, la même admiration pour les bons modèles; mais la différence de ses vues prouve qu'il a profondément médité son sujet, avant de fixer ses idées.

Il en a peu de générales; et son plan n'en offroit même que de particulières. Il fournissoit sur-tout beaucoup de détails; et ceux dans lesquels l'auteur est entré sur ce qui constitue les belles compositions poétiques, sur le rythme des langues, sur le son des mots, m'ont paru aussi curieux qu'instructifs.

Sa proposition générale est que la *fin* de toute composition poétique est de *plaire*; et il est difficile d'en contester la vérité. Les *moyens*, pour y parvenir, consistent, suivant lui, à imiter plutôt qu'à copier la nature; à concevoir, dessiner et peindre les sujets, d'après des idées génériques, plutôt qu'individuelles; à employer, dans ses tableaux, ou daus ses portraits, tous les

traits caractéristiques qui peuvent augmenter l'effet des uns et la vigueur des autres, sans nuire à la ressemblance des individus ou des objets, et à réunir enfin, dans les compositions d'une certaine étendue, l'instruction morale, au mérite poétique.

On peut déjà remarquer avec quelle adresse l'auteur a profité des écarts systématiques de ses rivaux, pour s'en abstenir. *Crouzas*, *Hutcheson*, *André*, *Lebatteux*, *Smith*, *Wolff*, et *Leibnitz*, son maître, par qui j'aurois dû commencer, ont imaginé un *beau idéal*, ou plutôt diverses sortes de *beau*, une *belle nature*, un *sens interne* de la perfection morale, des *idées* presque innées d'*ordre* et de proportions, dont ils ont fait le principe des arts. Mais on leur a reproché, avec raison, de n'avoir point défini ces différens *beau*, cette *belle nature*; de n'avoir pas démontré l'existence de ce *sens interne*, ou *sixième sens*; et quand ils auroient prévenu ces reproches, par les définitions et les démonstrations qu'on cherche en vain dans leurs ouvrages, leur principe n'auroit pas encore pu être admis comme

principe général, puisque le *beau*, la *belle nature*, l'idée de perfection morale, d'ordre, ou de proportion, ne sont pas les mêmes pour un Éthiopien, et pour un Européen, et qu'on n'est même d'accord sur aucun de ces points, dans les différentes contrées de l'Europe. Il n'auroit pas plus été admis comme juste, puisque les compositions poétiques plaisent encore, en peignant des sujets, ou des objets, qui ne sont rien moins que le *beau*, la *belle nature*, ou la *perfection morale*.

L'auteur ne s'est donc point égaré dans la recherche oiseuse d'une origine commune à tous les arts, dont les uns ne doivent leur naissance qu'aux besoins de première nécessité, tandis que les autres ne doivent la leur qu'au desir de jouissances nouvelles; ni à la recherche, encore moins utile d'un principe unique des arts, qui diffèrent si considérablement entre eux, dans leur origine, dans leurs fins et dans leurs moyens. Il s'est borné à indiquer la cause du plaisir que procure une composition poétique; et cette cause, c'est l'*imitation de la nature*, belle, ou laide,

repoussante, ou attrayante. C'est effectivement ce seul mérite, qui a fait parvenir jusqu'à nous, à travers l'Océan orageux des âges, tous les chef-d'œuvres de l'antiquité dans les arts de l'imagination, et qui fera passer à la postérité, toutes les productions modernes dans lesquelles il brille éminemment.

Une cause aussi simple et d'une vérité aussi frappante, n'a pu être saisie qu'à la suite de beaucoup d'observations et de rapprochemens; et si le docteur *Beattie* se fût traîné sur les traces du grand nombre d'auteurs, qui l'ont précédé dans cette recherche, il est probable qu'il n'en eût pas retiré plus de fruit. Comme plusieurs d'entre eux, il n'auroit conçu que des idées phantastiques, sans que le titre modeste d'*essai*, qu'il a donné à son ouvrage, eût pu le garantir des critiques auxquelles ils ont été exposés, ni excuser les erreurs dans lesquelles il seroit tombé malgré lui. Aussi, n'est-ce pas un léger sujet d'étonnement pour moi, qu'il n'ait cité aucun des écrivains qui avoient déjà battu la route qu'il a suivie, et

dont les pas ont incontestablement dirigé les siens. La carrière étoit ouverte et fréquentée depuis trop long-temps, pour qu'il ne connut pas ses concurrens; et c'étoit partager la gloire qu'ils s'y sont acquise, que de les nommer tous. Qui pourra croire que les bons ouvrages modernes, dans les langues étrangères, soient moins familiers au docteur *Beattie*, que les anciens, malgré le silence qu'il affecte à l'égard des premiers, et l'indifférence avec laquelle il parle de quelques-uns? Quand on a, comme lui, le droit de dire, avec le *Corrège, anche io son' pittore*, on juge ses compétiteurs, on s'honore soi-même en leur rendant la justice qu'ils méritent, et en avouant ce qu'on doit à leurs tentatives.

L'imitation de la nature constitue, suivant le docteur *Beattie*, la *vérité poétique;* elle ne connoît d'autres bornes que celles d'une imagination sage. La *vérité historique* est circonscrite dans des limites plus resserrées; elle n'est qu'une copie, dont le principal mérite est dans l'exactitude. Cependant, l'auteur observe que les historiens, anciens et mo-

dernes, se sont quelquefois écartés, avec succès, de cette règle, dans la même vue de plaire à leurs lecteurs ; et il s'autorise des exemples qu'il cite, pour étendre sa première proposition à tous les ouvrages en prose et en vers.

Il examine si la musique est imitative, quels objets elle peut imiter, et comment elle les imite ; et il conclud que sa faculté imitative étant très-bornée, elle ne peut-être comptée parmi les arts imitatifs.

Toute composition poétique, étant une imitation de la nature, excite les affections et ranime les impressions que les objets de la nature, perçus par nos sens, ont fait naître, ou ont gravées en nous ; c'est la *sympathie.* L'*antipathie* se manifeste involontairement, à la vue, ou à l'ouïe de tout ce qui est contraire à ces affections que nous avons contractées pour certains objets de la nature, ou aux impressions que nous en avons conservées.

Il n'y a point de composition poétique sans invention, sans caractères, sans langage poétiques. Les inventions poétiques

sont assujetties à des règles, hors desquelles elles ne sont plus que les écarts, le désordre et la confusion d'une imagination sans frein. Les caractères poétiques ne peuvent être employés que dans l'ordre poétique qui leur est propre. Le langage poétique doit être considéré sous le double rapport du *sens* et du *son* des mots. Le langage poétique imitatif, exprime sur-tout le mouvement des corps ; alors il exige, dans les mots, un choix et un arrangement qui choquent quelquefois le rythme. Le rythme peint plus particulièrement les émotions de l'ame. Le langage naturel, ou ordinaire, peut être, ou n'être pas poétique, suivant les circonstances; il se perfectionne et s'élève par l'emploi des mots poétiques; il s'ennoblit et s'anime par l'usage des *tropes* et des *figures.*

Tels sont les objets que l'auteur examine, et sur lesquels il donne son opinion, avec cette assurance modeste, qui est inséparable du vrai savoir; et ses réflexions ingénieuses, ses distinctions fines, et sa judicieuse critique, dénotent un observateur profond des hommes, des arts, et des bons ouvrages.

Il paroît n'avoir écrit que pour ses compatriotes ; mais j'ai pensé que son ouvrage étoit digne d'une sphère plus étendue, et qu'il pouvoit soutenir le jugement de ses contemporains. En conséquence de cette opinion que j'en ai prise, j'ai retranché beaucoup d'exemples de ceux qu'il a choisis dans les auteurs de sa nation, ou dans sa langue; et je m'y suis déterminé, en outre, par les deux considérations suivantes.

1. Quoique la littérature anglaise soit familière à tous les français qui ont reçu, ou qui se sont donné une éducation libérale, et particulièrement à tous les gens de lettres, il y a néanmoins, parmi nous, peu de personnes qui possèdent assez bien l'intelligence et la prononciation de la langue anglaise, pour trouver, dans toutes les citations de l'auteur, le mérite qu'elles ont, au jugement de ses compatriotes. Si d'ailleurs, comme l'auteur l'avoue lui-même, la prononciation habituelle des Anglais n'est pas toujours conforme à la prosodie de leur langue, et s'ils ignorent, comme il l'ajoute, la signification d'un assez grand nombre de mots employés

par leurs anciens poëtes, la difficulté devenant encore plus grande pour des français, une partie du mérite des anciens auteurs anglais doit échapper à notre examen, sur-tout quand il s'agit d'imitation (1).

2. Parce que les propositions de l'auteur m'ont paru si évidentes, qu'elles n'avoient pas besoin d'être appuyées sur des exemples; et qu'étant déjà soutenues par des exemples tirés des grands écrivains de l'antiquité, ceux que lui fournissent ses compatriotes, quelle que soit leur réputation, n'ajoutent rien à l'autorité des premiers.

(1) Cette réflexion me rappelle ce que *Pope* lui-même dit de l'instabilité de la langue anglaise, dans son *Essai sur la critique :*

Our sons their fathers' failing language see.

Nos fils verront vieillir la langue de leurs pères.

Il y a, sans doute, de l'exagération dans cette idée; et elle est suffisamment combattue par la célébrité des ouvrages de cet auteur, dont le docteur *Beattie* fait une comparaison aussi impartiale que spirituelle avec *Dryden*, dans une note sur ce poëte, page 14.

Waller, que les anglais regardent comme le créateur et le père de leur poésie; *Waller* craignoit de ne pas aller au-delà de son siècle; et il se plaignoit d'être obligé d'écrire dans sa langue, plutôt que dans la langue latine, dont la durée lui paroissoit sans bornes.

Soit

Soit prévention pour mon auteur, soit conscience de son mérite réel, je n'ai pas été rebuté par les préjugés nationaux, ou de profession qu'il manifeste très-fréquemment, sans aucun égard pour les personnes, ni pour les choses. Quel est le François, enthousiaste des grands hommes de sa nation, qui n'est pas quelquefois injuste envers ceux des autres nations contemporaines? Quel auroit été, avant la révolution, le théologien français qui auroit abandonné ouvertement son caractère public dans un ouvrage de littérature?

J'ai adouci ces teintes autant qu'il a dépendu de moi; mais je me suis bien gardé de les effacer entièrement, parce que l'auteur auroit cessé, sous ma plume, d'être anglais et théologien. Un traducteur doit, ce me semble, conserver à l'auteur étranger sa physionomie nationale, et sa moralité native, comme nous tâchons de conserver aux fruits exotiques acclimatés, leur saveur et leur coloris; sans ce soin, la production littéraire, comme la production naturelle, est frappée de tous les signes

extérieurs et intérieurs de la dégénération ; et l'une n'offre pas plus le même aliment à l'esprit, que l'autre au corps. Malheur à l'écrivain qui n'a point de patrie, et qui ment, dans ses ouvrages, à son caractère public! Il n'y a, sans doute, rien de si facile à professer, parce qu'il n'y a rien qui exige moins, que ce *philantropo-cosmopolisme*, qu'on s'efforce de mettre à la mode, et dont il ne résulte aucune obligation immédiate; mais il n'en est pas ainsi de l'amour de la patrie. Les annales des nations célèbres dans l'antiquité, et les nations modernes mêmes, nous prouvent, par des exemples auxquels on ne peut rien opposer, qu'il impose des devoirs réels, dont on ne s'affranchit pas, et sur lesquels on ne peut transiger impunément.

Nous n'avons peut-être pas encore une idée bien juste, ni un sentiment bien distinct de cet esprit public, qui constitue le patriotisme, et se développe avec une activité nouvelle, dans toutes les circonstances où il s'agit de la gloire, ou de la prospérité nationales. L'Anglais semble n'aimer la

liberté que quand il l'a perdue ; mais il aime sa patrie, dans les circonstances même où il seroit peut-être excusable d'y renoncer. Car lorsque l'agent subalterne de son gouvernement oppresseur, l'enlève brutalement à sa famille et à ses plaisirs, et le jette à fonds de cale, il ne se souvient plus, lorsqu'il est appelé à la manœuvre, que de l'obligation de contribuer, pour sa part, à la défense du vaisseau. Tel est l'esprit public. En Angleterre, il embrasse avec une même sorte de fureur, les objets d'agrément, et les objets d'utilité; les hautes sciences et les arts méchaniques. La gloire des grands hommes de la nation fait une partie intégrante de la gloire nationale ; et on a vu les Anglais intriguer dans l'Europe savante, pour faire juger, en leur faveur, le procès qui s'est élevé entre *Newton* et *Leibnitz*, relativement à la découverte du *calcul differenciel*, comme ils ont intrigué dans l'Europe politique, au commencement de ce siècle, pour la succession d'Espagne, et depuis 1789, pour étouffer la Révolution française.

Je n'examine pas quel est le principe qui

anime cet esprit national, et si dans les actes qu'il dirige, la morale publique et le droit des gens, soit de nation à nation, soit de la nation aux individus, sont toujours respectés par le Gouvernement et par les sujets: cette discussion pourroit m'entraîner vers une satyre, qui est maintenant hors de mon objet. Il se borne à rappeler que tout ce qui entre dans la composition de la gloire de sa nation étant personnel à un Anglais, ils doivent tous parler de leurs grands hommes avec une espèce de fanatisme qui agit peut-être contre le sentiment de leur propre conscience, et rapetisse, à leurs yeux, tout mérite étranger.

Si c'est un devoir pour un écrivain d'écouter les inspirations du patriotisme, c'est-à-dire, de défendre, dans ses ouvrages, la gloire de son pays, c'en est un aussi indispensable de leur imprimer le sceau du caractère sous lequel il figure dans la société. C'est la garantie de la sincérité et de la bonne-foi de ses opinions. Quelle confiance peut inspirer un auteur moraliste dans les chaires publiques des temples, ou des aca-

démies, et libertin dans ses compositions littéraires ?

Le docteur *Beattie* n'a manqué à l'un, ni à l'autre de ces devoirs. Il est par tout excellent citoyen, et Théologien ardent. La gravité de ses fonctions ne l'empêche pas cependant de sacrifier aux grâces ; et s'il censure amèrement, de son autorité spirituelle, les abus de l'esprit et les egaremens de l'imagination, il sait aussi approuver et même partager les jeux de l'un, et les saillies de l'autre, quand ils n'annoncent qu'une gaieté décente, qui offre au génie, fatigué de la contemplation des objets savans, ou sérieux, un délassement dont il a besoin, pour se livrer, avec plus d'énergie, à de nouvelles méditations. La sévérité de son ministère enfin, s'allie, sans efforts, avec le goût dont il explique les loix; et il m'a paru aussi bon juge en littérature qu'en morale. Son ouvrage, à mon avis, doit tenir une place honorable parmi ceux qui traitent de la partie philosophique et critique des beaux arts; et je me plais à croire qu'il sera encore lu avec intérêt, après tous ces ouvrages si célèbres, ou si estimés.

J'ai fait peu de notes ; et peut-être aurois-je pu me dispenser d'en faire aucune. Il n'y a ici, ni fait historique à contredire, ou à justifier, ni trait de l'antiquité à fixer, ou à éclaircir ; ni expérience, ni découverte à combattre, ou à confirmer; et ce sont les seuls cas où le traducteur, oubliant toute prévention, doit conduire le lecteur sur les traces de la vérité, partout ce qu'il peut rassembler d'autorités reconnues, de connoissances positives, de faits prouvés, contraires ou conformes à l'opinion de l'auteur. Mais dans les ouvrages de littérature et de goût, le traducteur doit se réduire à faire connoître son auteur, et s'en rapporter au goût particulier du lecteur, sur le jugement qu'il en devra porter. Il ne faut pas néanmoins conclure de-là que le traducteur d'un ouvrage de littérature et de goût ne doit, suivant moi, s'en permettre aucun examen critique. Je pense, au contraire, qu'il a dû lui en faire subir un très-rigoureux, se livrer à des recherches faites avec la plus grande exactitude, pour vérifier les citations, s'assurer de leur fidélité, et juger les applica-

tions qui en sont faites; et que ce n'est qu'après ce travail préliminaire, et la conscience du mérite de l'ouvrage, qu'il peut hasarder de l'offrir au public.

Je dois, à cette occasion, des remerciemens publics aux gens de lettres, qui sont attachés aux bibliothèques nationales, à Paris. J'ai trouvé, auprès d'eux, dans ces vastes collections des monumens des connoissances humaines, tous les secours et toutes les facilités dont j'ai eu besoin; et ils me les ont procurés avec une complaisance, une politesse, une urbanité, qui font aimer les sciences, et qui honorent ceux qui les professent.

Les notes sur la musique, qui sont indiquées par un chiffre, m'ont été fournies par un compositeur, mon ami, qui n'est pas plus curieux que moi d'être connu, et qui desire, comme moi, d'être utile.

J'ai tâché d'être exact; et, lorsque je me suis défié de mon exactitude, j'ai été littéral. Je n'ai pas eu l'intention de faire un ouvrage; mais j'ai eu celle de faire connoître un ouvrage qui m'a paru offrir beaucoup d'utilité.

Il en offriroit davantage, sans doute, si j'avois pu soumettre ma traduction manuscrite à la censure de l'auteur, pour m'assurer que j'ai bien saisi et bien exprimé ses idées. Mais l'ouvrage est déjà si ancien dans la littérature, qu'il est possible que la République des Lettres ait à regretter, depuis quelque-temps, la perte d'un de ses plus honorables membres; et pendant cette guerre inouie et mémorable de toutes les puissances de l'Europe, mues par les ressorts combinés du despotisme, contre une seule nation, obéissant aux mouvemens audacieux de la liberté qu'elle avoit reconquise, et qu'elle a maintenue glorieusement, les communications ont été si difficiles, si dangereuses même, que je n'ai fait, ni même eu l'idée de faire aucune tentative, pour m'en instruire. Si un hasard, heureux pour moi, lui fait parvenir ma traduction, je le prie de ne pas me juger *selon mes œuvres*, mais selon mon intention, et de recevoir favorablement l'hommage que je rends ici à son esprit et à ses connoissances littéraires et philosophiques.

TABLE
DES CHAPITRES.

Fin de la Table.

ERRATA.

Pages 5, Chapitre I, ligne 4, employé, *lisez* employée.

15, ligne 34, comparés on opéra, *lisez* comparé son opéra.

16, ligne 25, qui ne sont, *lisez* qui ne sont.

27, ligne 6, que l'instruction, étant, *lisez* que l'instruction étoit.

64, ligne 21, ses idées, *lisez* ces idées.

73, ligne 2 de la note *b*, notre administration, *lisez* notre admiration.

90, ligne 24, avoit reçu, *lisez* avoit reçue.

108, ligne 11 de la note, quand elles, *lisez* quand elle.

Idem, ligne 13 de la note, quand leur, *lisez* quand sa.

128, ligne 3 de la note, ainsi j'ai ma, *lisez* ainsi j'ai une.

164, la dernière ligne de la page, le nom, *lisez* du nom.

174, note *b*, Phadon, *lisez* Phédon.

195, ligne 16, les ont, *lisez* le sont.

213, dernière ligne de la page, *tous les paragraphes*; lisez *tous les Biographes.*

233, ligne 23, de déperfection, *lisez* de perfection.

260, dernière ligne de la page, *Sypkespeare*, lisez *Shakespeare.*

261, dernière ligne de la page, d'Pomère, *lisez* d'Homère.

281, ligne 8, obcénité, *lisez* obscénité.

284, ligne 25, l'ouï, *lisez* l'ouïe.

285, ligne 26, dans le cahos, *lisez* dans le chaos.

297, ligne 13, se place au-dessous de la vérité, ou ne met, *lisez* se placent au-dessous de la vérité, ou ne mettent.

302, ligne première de la note, *segnius irritam*, lisez *segnius irritant.*

309, ligne 5, Ce cœur, *lisez* Le cœur.

336, ligne 2 de la note 2, *lacertesque*, lisez *lacertosque.*

337, dernière ligne de la page, lix., *lisez* liv.

339, ligne 15, *ingnes*, lisez *ingens.*

ESSAI

SUR LA POÉSIE

ET SUR LA MUSIQUE,

CONSIDÉRÉES DANS LES AFFECTIONS DE L'AME,

Traduit de l'Anglais, de JAMES BEATTIE, Docteur en droit civil et en droit canon, Professeur de Morale, de Philosophie et de Logique, au Collége Maréchal, de l'Université d'Aberdeen.

LES règles de tout art utile sont de deux espèces. L'artiste est obligé d'employer les unes pour la perfection de l'ouvrage qu'il se propose de faire; et ce sont celles que l'on appèle règles essentielles. Les autres, qui concernent seulement les ornemens ou le mécanisme de l'art, ne sont fondées que sur les œuvres de quelque auteur célèbre, que l'on est convenu d'imiter. Celles-ci s'apprennent dans la société même des artistes, ou par l'étude de leurs ouvrages; mais ce sont les principes de la raison et de la philosophie qui doivent conduire à la recherche des premières.

Ces deux espèces de règles, quoique bien différentes en soi, ont souvent été confondues par les

auteurs critiques, sans aucun tort réel pour l'art, ni un grand inconvénient pour l'artiste, ou ses disciples : car il arrive assez fréquemment que l'opinion publique et la philosophie coïncident ensemble à cet égard, et qu'un artiste crée dans son art des lois dont les principes n'ont qu'une autorité relative à l'excellence de ses productions. Tel a été particulièrement le sort de la poésie. *Homère*, que nous regardons comme le fondateur de cet art, parce que nous n'avons aucun auteur plus ancien à lui comparer, semble, dans la tissure de ses deux poëmes, avoir été guidé par son imagination autant que par sa raison ; et lorsqu'*Aristote* a voulu établir les règles philosophiques de l'art, il n'a eu qu'à copier les inventions du poëte. Tout ce que ce grand critique a écrit à ce sujet, prouve qu'H*omère* est aussi admirable comme poëte, que comme philosophe, qu'il fut doué d'une vaste imagination, de toutes les richesses du style, et d'un jugement exquis, auquel il a dû, en même-tems, et les sujets les plus nobles, et les meilleurs moyens de les traiter.

Un art si essentiellement dirigé par la raison, ne pouvoit manquer de se conserver. Les savans de tous les âges ont reconnu la supériorité de la manière inventive d'*Homère*. C'est aux principes sur lesquels elle est fondée, que chaque branche particulière de l'art doit les progrès qu'elle a faits jusqu'à nous ; et les Poëtes qui n'ont jamais connu

Homère, ni ses ouvrages, ont suivi, par la seule impulsion de leur génie, les traces que le sien avoit imprimées long-temps avant eux dans la même carrière. D'où il résulte que la véritable *poésie*, malgré ses licences extrêmes, est une production parfaitement régulière et raisonnée ; et rien n'est plus rigoureusement philosophique que cette partie de la critique, qui fixe et développe le caractère général qui distingue la poésie des autres genres de composition.

Ce sera au lecteur à juger si le discours suivant justifie cette dernière réflexion. Il n'a peut-être d'autre mérite que de combattre, avec un stylè simple et des exemples connus, ces opinions paradoxales, et ces théories recherchées, qui n'en ont véritablement que l'apparence, sans aucune invention, et qui, ne tendant point à augmenter les connoissances et les lumières des hommes, ne peuvent qu'être contraires aux principes de goût, adoptés depuis deux mille ans.

Une conversation que j'eus sur ce sujet, il y a quelques années, me donna l'idée de me livrer à ces recherches. J'avois avancé une opinion contraire à celle de la société dans laquelle j'étois, mais appuyée, comme je le pensois alors et comme je le pense encore, sur les plus respectables autorités et sur les meilleures raisons. On prétendoit que le goût n'étoit qu'un caprice, et la critique un

examen relatif; et que les règles de la *Poétique* d'*Aristote*, n'étant puisées que dans les ouvrages de *Sophocle* et d'*Homère*, ne pouvoient pas s'appliquer aux poëmes des âges et des peuples postérieurs. Je convenois du principe, c'est-à-dire, que ces règles avoient été faites dans un tems, et pour une nation fort éloignés de nous; mais je soutenois que quelques-unes étant prises dans la nature, étoient communes à tous les peuples et à tous les âges, et que, malgré le dédain avec lequel en parloient quelques lecteurs, on ne pouvoit les violer sans blesser le goût du plus grand nombre, et sans s'écarter considérablement du but de toute composition poétique. J'ajoutai qu'il n'étoit pas moins absurde de voir un poëte mépriser les règles essentielles de son art, et, pour s'en justifier, décliner l'autorité d'*Aristote*, qu'il le seroit de voir un mécanicien construire une machine sur des principes contraires aux loix du mouvement, et défendre son ouvrage en recusant l'autorité de *Newton*.

Les caractères qui distinguent la poésie des autres compositions littéraires, se remarquent dans le sujet et dans le style : ainsi ce discours se divise naturellement en deux parties. Ce que nous avons à dire de la musique se trouvera dans la première, à laquelle il appartient.

PREMIERE PARTIE.

La Poésie considérée dans sa matière ou dans son sujet.

TOUT art ou invention qui présente des moyens, doit avoir une fin; cette double proposition est identique, comme il est d'une évidence incontestable que les règles essentielles et indispensables d'un art, sont celles qui conduisent sûrement au but que l'artiste s'est proposé. Mais avant de rien déterminer sur ces règles essentielles de l'art, il est à propos de nous faire une idée de sa fin ou de sa destination.

CHAPITRE PREMIER.

De la fin d'une composition poétique.

On conviendra, sans doute, qu'une des fins de la poésie, dès son origine et dans chaque période de ses progrès, doit avoir été de *plaire*. Si les hommes l'ont employé d'abord pour exprimer leurs hommages à un Être supérieur et invisible, leur reconnoissance envers les bienfaiteurs de l'humanité, leur admiration pour toute grandeur morale, intellectuelle ou corporelle, leur amour pour tout ce qui offroit quelque attrait dans leur espèce, ou

dans les autres parties de la nature, il faut bien supposer qu'ils se sont efforcés de *plaire :* car autrement leur poésie n'auroit pas été convenable à la circonstance qui l'inspiroit, ni aux dispositions qu'il s'agissoit de faire naître. Or, si nous sommes disposés à croire, avec *Horace*, qu'on s'en est servi originairement pour faire goûter aux peuples sauvages les principes d'un gouvernement et de la civilisation (*a*), il faudra encore convenir qu'on a cherché principalement à embellir la poésie des charmes dont elle avoit besoin pour captiver des oreilles, et pour toucher des cœurs mal disposés. Dans les temps postérieurs, le vrai poëte, sans s'éloigner de l'objet utile qu'il se proposoit, soit dans le choix de ses sujets, soit dans la forme qu'il leur donneroit, (et c'est la forme qui distingue particulièrement la poésie de tout autre composition;) le vrai poëte a toujours eu principalement en vue le plaisir de ceux qui devoient l'entendre. Sans ce but, nous ne pourrions en effet concevoir que les hommes se fussent appliqués d'eux-mêmes à des arts si peu nécessaires à la vie, et d'une exécution aussi difficultueuse que le sont la musique,

(*a*) L'honneur de civiliser les hommes est attribué à la poésie, par les poëtes. (*Horat.* art. poet.) Par les orateurs, à l'orateur. (*Cicer.* de orat.) Et par d'autres, à la philosophie. (*Cicer.* de orat. Tusculan. quæst.) Mais il est plus probable que cette civilisation s'opère insensiblement; qu'elle est l'effet du concours de plusieurs causes, ou plutôt le résultat d'une suite de circonstances favorables, ou des desseins particuliers de la Providence, que de l'invention ou du travail de l'homme. (*Note de l'auteur.*)

la peinture et la poésie; et il est à-peu-près certain qu'un poëme, qui renfermeroit les plus importantes vérités, seroit reçu très-froidement, s'il étoit dénué de ces graces de l'harmoni, de l'invention et du style, dont la seule fin et le véritable but sont de *plaire*.

Mais cet art n'a-t-il pas aussi pour fin d'instruire autant que de plaire? Des vers brillans d'agrémens, et privés d'instruction, seroient-ils plus que d'harmonieuses bagatelles? Et si un poëme, d'ailleurs fait pour plaire, avoit en même-temps pour but, de corrompre les hommes, au lieu de les rendre meilleurs, ne seroit-il pas considéré comme un poison d'autant plus dangereux, qu'il offriroit des charmes plus attrayans? Tout cela est vrai; et cependant plaire est, sans contredit, le but immédiat de toutes ces combinaisons ou recherches de l'art, qui distinguent la poésie des autres compositions, telles que le rithme, l'harmonie, un style fleuri, une fable aussi bien tissue que variée. Un simple traité peut néanmoins, sans aucun de ces agrémens, offrir plus d'instruction qu'aucun poëme; et comme l'écriture l'emporte sur la peinture, et la parole sur la musique, eu égard à leur utilité plus générale, de même un discours qui contient des instructions profitables, même dans un style rude, peut l'emporter, par son utilité réelle, sur les plus belles

pensées d'*Homère* et de *Virgile*. Mais un tel discours ne participe pas plus de la nature de la poésie, que le langage de celle de la mélodie, et qu'un manuscrit de celle de la peinture, tandis qu'une pièce de pur agrément, et qui ne présente que peu ou point d'instruction, peut être écrite en style poétique. Instruire est la fin de tous les bons écrivains en poésie, en histoire et en philosophie, et particulièrement dans les deux dernières sciences; et lorsque le philosophe et l'historien y sont parvenus, ils ont tous deux satisfait à leurs obligations. Mais le poëte doit faire de plus grands efforts, dans la seule vue de plaire; et s'il n'y réussit pas, quelques éloges qu'il puisse mériter d'ailleurs, il n'a rien fait comme poëte. Mais les historiens et les philosophes n'ambitionnent-ils pas, aussi bien que les poëtes, de plaire à leurs lecteurs? Oui, sans doute, assez généralement. Mais ceux-là ne peuvent plaire qu'autant qu'ils instruisent; et ceux-ci ne peuvent instruire qu'autant qu'ils sont parvenus à plaire. Un poëme agréable, sans instruction, ne peut guères plaire qu'à des esprits superficiels, et s'il tend encore à corrompre le cœur, il ne plaira qu'aux esprits dépravés. Le vrai poëte ne travaille ni pour les insensés, ni pour les gens sans mœurs, ni pour aucun parti; il travaille pour l'humanité, et s'il veut fixer le suffrage général, il doit souvent, et presque

toujours, employer l'instruction, comme un des moyens de l'art, qui lui assurent cette sorte de jouissance.

Cette obligation naît d'une disposition qui est à l'homme ce qu'*Erasme*, suivant l'opinion de *Pope*, étoit au sacerdoce, *à la fois sa gloire et sa honte*: savoir, que l'esprit humain, quand il n'est pas avili par les préjugés, ou aveuglé par les passions, ne manque jamais de se ranger du parti de la vertu et de la vérité. C'est, sans doute, un retour fâcheux sur nous-mêmes, que d'être conduits à examiner cette influence humiliante des passions et des préjugés; mais nous trouvons aussi une source de réflexions consolantes, en remontant à la dignité originelle de l'ame, et à la rectitude naturelle de ses affections. Il est effectivement dans la nature de l'homme d'aimer la vertu, de dire la vérité, et de se plaire à tout ce qui y est conforme. Tout ce qui s'en écarte lui fait violence, et exige des efforts dont l'action excite le soupçon de quelque dessein nuisible. Dans le premier cas, chaque pas que nous faisons est facile, plein de grace; dans le second, la démarche est mal assurée, pénible, comme si nous marchions de côté, ou en boîtant. L'un est si naturel, qu'on le remarque peu; et quand il frappe notre attention, nous n'y voyons encore que l'énergie convenable à la morale et à la raison naturelle. L'autre nous frappe par une certaine

singularité qui provoque en même-temps notre surprise et notre indignation. C'est-là probablement ce qui a donné aux anciens l'idée de ces chœurs vertueux, (*a*) qui se prêtoient si adroitement, non-seulement à la probabilité, mais encore à la vérité du fait. Les poëtes dramatiques grecs avoient justement pensé que de grands personnages, comme ceux qu'ils introduisoient dans leurs tragédies, engagés dans une action importante, ne marchoient jamais sans une suite, ou des courtisans, ou au moins des témoins, qui faisoient des remarques sur leur conduite. Aussi ne manquèrent-ils pas d'appeler sur la scène, avec les principaux personnages, une suite ou des spectateurs qui, par l'organe de

(*a*) Actoris partes, chorus officiumque virile
Defendat -------
Ille bonis faveatque et consilietur amice
Et regat iratos et amet pacare tumentes;
Ille dapes laudet mensæ brevis; ille salubrem
Justitiam, legesque, et apertis otia portis;
Ille tegat commissa, deosque precetur et oret
Ut redeat miseris, abeat fortuna superbis.

Horat. Art. poet.

Que le chœur, ainsi qu'un acteur, ait aussi son caractère, et prenne part à l'action; qu'il se range du côté des gens de bien, et qu'il leur donne les conseils de l'amitié; qu'il comprime la violence des uns, et qu'il rassure la timidité des autres; qu'il célèbre les louanges de la tempérance, de la justice salutaire, des loix et de la paix, *avec les portes ouvertes* (1); qu'il soit fidèle aux secrets qui lui sont confiés; qu'il supplie les Dieux, qu'il les conjure d'accorder leurs faveurs aux infortunés et de les retirer aux grands.

(1) *With open gates. et apertis otia portis.*

l'un d'eux, prenoient part à l'action, et que l'on appelloit *le Chœur*. Que cette invention, qui ne convient peut-être pas aux drames modernes, ait produit dans le temps un heureux effet, en embellissant la poésie, en expliquant la morale des anciens et en assurant la vraisemblance du sujet, c'est ce qui est suffisamment prouvé dans mon opinion, et ce qui l'a été sans réplique, par M. *Mason*, dans ses lettres, et, d'une manière admirable, dans son *Elfride*, et dans son *Caractacus*, deux poëmes qui honorent également la langue anglaise et le génie de notre âge. Mais sans entrer dans aucune discussion à ce sujet, je veux seulement faire remarquer que le caractère vertueux imprimé à ces anciens chœurs, étoit fondé sur ce penchant de l'homme pour la vertu, dont je viens de parler. En effet, présenter une réunion de personnages affranchis de tout préjugé, même dans la société ordinaire, témoins d'un grand évènement, sans pitié pour les malheureux, sans indignation contre la tyrannie et l'injustice, indifférens à la prospérité des bons et à l'infortune de ceux qui ne l'ont pas méritée, c'est imaginer ce que l'on ne voit jamais, ou que très-rarement dans la vie ordinaire, et ce qui, dans l'ordre plus relevé de personnages que le poëte met en scène, ne doit pas être supposé possible. Des sentimens qui décéleroient la dureté de cœur, la dépravation du jugement ou tout autre perversité

morale, ne pourroient donc manquer de révolter les auditeurs, à moins qu'ils ne fussent employés comme exemples, et pour notre amendement. Ainsi la poésie, qui est sans instruction et sans moralité, non-seulement ne peut plaire à ceux qui ont conservé quelque sensibilité, ou quelque rectitude de jugement, mais encore elle doit déplaire à tous les gens honnêtes et vertueux. Une grande scélératesse et un grand génie peuvent se rencontrer dans la même personne; mais il est douteux que la corruption du cœur et la délicatesse du goût soient compatibles.

Un auteur, quelqu'il soit, qui s'oublie lui-même jusqu'à se faire soupçonner d'une cruauté, ou d'une impiété même accidentelles, nous autorise à l'accuser de manquer à la fois de morale et de goût; car l'une est aussi justement que généralement réputée comprendre l'autre. *Cowley* étoit un homme de mérite et un poëte ingénieux : cependant, quel est celui qui ne rougiroit pas de se surprendre lisant avec plaisir cette pensée de la citation suivante, qui annonce que l'auteur, transporté par la vaine ambition d'une réputation littéraire, a été disposé pendant quelques instans à regarder, avec un mépris égal, la brute et l'homme du commun? La voici :

Que faire pour passer à la postérité?
Pour voir par nos neveux mon nom encor cité?

Pour échapper enfin aux épaisses ténèbres ,
Où se perdent la brute et le mortel commun ?
Entre mille moyens , je n'en apperçois qu'un ;
C'est que vous vous chargiez de mes honneurs funèbres (*a*).

Virgile , décrivant la contagion qui attaquoit les bestiaux , fait la peinture suivante , qui a tout le mérite qu'on peut desirer dans la poésie descriptive, et dont *Scaliger* dit , avec un généreux enthousiasme , qu'il préféreroit d'être l'auteur plutôt que d'être le favori d'un *Cyrus* ou d'un *Crésus*.

Ecce autem duro fumans sub vomere taurus
Concidit , et mixtum spumis vomit ore cruorem ,
Extremosque ciet gemitus. It tristis arator ,
Mœrentem abjungens fraternâ morte juvencum ,
Atque , opere in medio , defixa relinquit aratra (*b*).

Voici comme *Dryden* l'a rendue :

Le jeune bœuf , instruit à fléchir sous le joug ,
Pour labourer le champ , courbé sous la charrue ,

(*a*) Le savant et estimable *Dr. Hurd* a supprimé les deux vers *sous-lignés* dans la dernière édition des poésies de *Cowley*. Il seroit bien à désirer que quelque éditeur de *Dryden* se chargeât de faire disparoître la dernière partie de la réflexion suivante, qui est un affront à l'humanité. « On cherche, avec avidité dans *Chaucer* , quelques vieux mots qui ne » valent pas la peine d'être retirés de leur tombeau , à moins qu'ils ne » puissent enrichir la langue actuelle par leur harmonie , ou par leur » énergie. Mais il y en a un grand nombre qui ne mérite pas plus les » honneurs de cette résurrection , que cette foule de gens qui meurt » journellement, ou qui se fait tuer pour six sous , en bataille rangée , » ne mériteroit une nouvelle vie, s'il étoit possible de l'y rappeler. »
P. S. de la traduction de Virgile. (*Note de l'auteur.*)

(*b*) Voyez-vous le taureau fumant sous l'aiguillon ,
D'un sang mêlé d'écume inonder le sillon !

Tombe et meurt, et vomit, en mourant, des torrens
D'une écume de rage et de sang grumelé.
Le pâtre, *maudissant les Dieux dans ses murmures*,
Débarasse du joug son triste compagnon;
Il quitte, en gémissant, un travail inutile,
Et laisse son sillon à peine commencé.

Sans m'arrêter sur la mauvaise traduction de la pensée de *Virgile*, je demanderai seulement au lecteur si, en dénaturant dans sa paraphrase impie, la simplicité charmante de *it tristis arator*, *Dryden* n'a pas détruit toute la beauté de ce passage (*a*)?

Il meurt : l'autre, affligé de la mort de son frère,
Regagne tristement l'étable solitaire :
Son maître l'accompagne, accablé de regrets,
Et laisse, en soupirant, ses travaux imparfaits.
(*Trad. de* DELILLE).

L'opinion publique semble avoir consacré la traduction de Delille ; et je suis bien éloigné de m'élever contre un suffrage aussi général Mais comme je pense que ce traducteur s'occupe tous les jours à le justifier, en ajoutant, sans cesse, à la perfection de son ouvrage, voici quelques observations que je lui soumets. *Il meurt*, ne rend point *concidit*, qui fait une image ; il rend encore moins *extremosque ciet gemitus*, qui rétentissent aux oreilles. *Son maître l'accompagne, accablé de regrets*, n'est point la traduction de *It tristis arator. Virgile* ne parle point d'*étable solitaire ;* mais il peint *le tristis arator, abjungens*, dételant, et il ne se contente pas de dire vaguement que le laboureur *laisse, en soupirant, ses travaux imparfaits ;* il montre à notre imagination la charrue arrêtée, *aratra defixa*, dans un sillon à moitié tracé, *opere in medio.* Ces détails m'ont paru précieux à conserver, pour l'ordonnance autant que pour l'effet de ce tableau touchant, et nous les reverrons, sans doute, dans une nouvelle édition de la traduction des Géorgiques, qui réunira la fidélité la plus scrupuleuse, dans tous les tableaux de l'original, à la beauté des vers du traducteur. (*Note du Traducteur*).

(*a*) On peut, sans doute, citer en beaucoup d'occasions, quelques

Telle est l'opposition, qui existe si réellement, entre la bonne poésie et la morale perverse, que l'auteur qui veut toucher le cœur, ne peut y parvenir qu'à l'aide de la moralité, et que l'instruction, en pre-

traits des mauvais ouvrages de *Quarles* et de *Blackmore;* et comme personne ne les lit, il n'y a pas à craindre qu'ils séduisent personne. Il seroit donc plus utile de tirer ses exemples d'auteurs célèbres, dont les beautés du moins font excuser les erreurs. C'est par cette raison qu'ici et dans d'autres circonstances, j'ai pris la liberté de parler de *Dryden* avec sévérité. Mais comme je ne veux pas paroître insensible au mérite d'un Auteur, à qui les amateurs de la poésie anglaise ont tant d'obligations, je demande la permission de manifester librement mon opinion sur ce grand génie.

Il n'y a pas d'Ecrivain moderne, dont le style soit plus facile à distinguer : l'énergie et la facilité sont ses principaux caractères. Il doit la première à un choix heureux d'expressions aussi hardies que simples; et la dernière à son goût fort louable pour les idiômes et les mots primitifs, dont la richesse *native* et le génie original frappent peut-être plus chez lui, que dans tout autre poëte anglais. Dans les pièces les plus correctes de *Dryden*, on ne remarque ni l'affectation de l'étimologie des mots grecs et latins, ni cette pompe fatigante d'épithètes, ni ces périphrases traînantes, ni enfin ce vain appareil d'images qui n'ajoute rien à la pensée. Son anglais est pur et simple, nerveux et clair, à un degré que *Pope* n'a jamais surpassé, et qu'il n'a pas toujours égalé. Mais, comme je viens de l'observer, son goût pour les expressions populaires, et pour celles qui étoient de mode de son temps, se manifeste souvent par une certaine *vulgarité*, par une trivialité même de style, qui sont encore plus remarquables dans ses traductions de *Virgile* et d'*Homère*, et dans tous ceux de ces ouvrages où il tend au mouvement et au sublime. En effet, le génie de *Dryden* n'étoit ni sublime, ni pathétique; il offre incontestablement quelques grands traits de l'un et de l'autre; mais ils sont purement accidentels. Son style est trop spirituel pour l'un, et trop familier pour l'autre. Il est évident pour tous ceux qui ont comparés on opéra, l'*âge de l'Innocence* avec *le Paradis perdu*, qu'il est bien au-dessous du goût majestueux de ce poëme immortel; et ses traductions et ses tragédies sont autant de monumens de l'imperfection de ses idées et de ses moyens sur le véritable pathétique. Son *Virgile* est rempli de vers et de couplets d'une beauté parfaite; mais il sont confondus

nant ce mot dans une acception ordinaire, est un des moyens qu'il doit employer pour rendre sa poésie agréable.

Et par instruction, je n'entends pas ici la seule

dans une foule d'autres vers et d'autres couplets bien inférieurs; et ceux qui jugeroient de l'original par cette traduction, seroient loin d'avoir une idée juste de cette magnificence soutenue d'harmonie et de style, de ce choix exquis de mots, de ces tableaux, de ces mouvemens intéressans, et de cette expression de sentiment qui caractérisent le poëte de Mantoue. Dans la peinture des évènemens ordinaires de la vie, dans l'art d'embellir la simple morale des charmes d'une vérsification facile et pleine de graces, dans les détails de la comédie satyrique, dans la verve et la mélodie de la poésie lyrique, *Dryden* n'est inférieur à aucun de ceux qui l'ont précédé. Il a surpassé son maître *Chaucer* sur le premier article; il est le rival d'*Horace* dans les autres. Il a imité très-heureusement le style des épîtres du poëte latin dans sa *Religion du Laïc*, et autres ouvrages didactiques; et il a prouvé qu'il auroit égalé l'harmonie et l'élégance de ses odes, s'il s'étoit livré à cette partie de la poésie. En effet, soit que nous considérions l'énergie particulière de ses expressions, ou la pureté de son style, la légéreté de ses poésies lyriques, ou la facilité et la finesse de ses poésies morales, son originalité piquante dans la satyre, ou ses talens en esprit et en plaisanteries, *Dryden*, comme genie, je ne dis pas comme poëte de goût, paroît plus digne d'être comparé à *Horace*, qu'aucun autre des auteurs anciens ou modernes. Sa *Fête d Alexandre*, par la vigueur du style, la vivacité des images, et la variété de son harmonie, l'emporte de beaucoup sur aucune ode d'*Horace* ou de *Pindare*, que nous connoissons.

La versification de *Dryden*, quoique souvent défectueuse, a une grace et une verve qui ne sont qu'à lui. Celle de *Pope* est plus correcte et peut-être, après tout, plus harmonieuse; mais elle est, en général, plus froide et moins variée. Ses vers sont moëlleux, mais ils sont travaillés; et leur effet est, en quelque sorte, affoibli par le sentiment de l'art avec lequel ils ont été faits. Ceux de *Dryden* sont libres et naturels; et en communiquant à l'esprit du lecteur leurs mouvemens pleins de feu, ils lui font une légère et agréable violence, qui ne lui laisse pas le temps de remarquer leurs défauts, ou d'analyser leurs beautés. *Pope* excelle dans la pompe de l'harmonie; *Dryden*, dans une facilité mélodieuse et une variété sans bornes dans le rythme. A ce dernier égard, je pense et

communication

communication d'une vérité physique ou morale. Tout ce qui tend à exciter les affections humaines, conformes à la vertu et à la vérité, ou à réprimer les passions contraires, satisfera et améliorera

je prouverois qu'il est supérieur à tout autre poëte anglois, sans en excepter *Milton*. Avant que *Dryden* parut, aucun écrivain en vers, du dernier siècle, n'approchoit, même de loin, en harmonie, de *Fairfax* et de *Spenser*. *Waller* seul étoit supportable; et on n'en pourroit pas dire autant de *Denham* et de *Cowley*, si on retranchoit de leurs ouvrages quelques couplets heureux. Mais sous la plume de *Dryden*, la poésie anglaise a pris une forme nouvelle; et elle paroît difficilement susceptible d'aucun progrès ultérieur. Un des grands poëtes de ce siècle, le dernier et le plus regretté, M. *Gray*, de Cambridge, m'a dit, avec sa modestie ordinaire, que si l'on avoit remarqué quelques beautés dans ses ouvrages, il les devoit entièrement à *Dryden*.

Quelques critiques ont souvent tenté de comparer entre eux *Dryden* et *Pope*, comme poëtes du même ordre, et qui ne différoient que dans le *degré* de mérite : mais, dans mon opinion, le mérite de l'un diffère considérablement en *sorte* du mérite de l'autre. Tous deux ont un jugement sain et une vaste imagination. Ils paroissent tous deux avoir reçu une mesure égale d'esprit, d'urbanité et d'instruction; et, si l'on accorde à *Dryden* le mérite de la science, il faudra bien, au moins, accorder à *Pope* celui de l'art. Je ne parle pas ici de leur dissemblance, quant à la pureté de style, et à la délicatesse de goût, laquelle ne peut être attribuée qu'à leur différent genre de vie; et je dis que si *Dryden* a des titres de préférence par l'originalité de la manière, on ne risque rien d'assurer que *Pope* en a de semblables et d'aussi justes, par la perfection de son goût. Que si les ouvrages critiques du premier sont en plus grand nombre, ceux du dernier sont plus judicieux. Que si les inventions de *Dryden* sont plus variées, celles de *Pope* sont plus régulières et plus sages. Le style de *Pope* peut bien avoir moins de simplicité, moins de vivacité, et moins de cette pureté de la langue primitive; mais il est plus uniformément élevé et moins altéré par le *vulgarisme* de ses expressions, que celui de son grand maître; et la variété infinie, qui vivifie les compositions de celui-ci, est bien compensée par l'harmonie plus majestueuse et plus soutenue de celui-là. Jusqu'ici leur mérite paroîtroit presque égal. Mais s'il y a quelque vérité dans l'opinion des critiques, qui pensent que les

incontestablement nos facultés morales et intellectuelles, et doit être appelé proprement *instructif*. C'est donc sous ce point de vue qu'il convient de placer toute poésie qui, non-seulement nous donne

hautes régions du Parnasse ne sont habitées que par les poëtes pathétiques et sublimes, *Dryden* sera forcé d'avouer qu'il ne s'est jamais élevé si haut que son illustre imitateur, et qu'il n'y a, dans tous ses ouvrages, rien d'aussi profondément touchant que l'*Epître d'Héloïse*, ou l'*Elégie à une dame infortunée*, ni rien d'aussi généralement sublime que l'*Essai sur l'homme*, ou *la Pastorale du Messie*. Ce dernier ouvrage n'est cependant qu'un choix ou une imitation de morceaux de choix; mais il prouve un talent pour l'imitation, et un goût dans le choix, qu'il ne paroît pas que *Dryden* ait jamais eus. Après cela, ne me sera-t-il pas permis d'ajouter ce que je n'aurois pas de peine à prouver? C'est que *Pope* ennoblit souvent la pathétique d'*Homère*, et que *Dryden* rabaisse souvent celui de *Virgile*.

Les ouvrages de *Dryden* sont frappans par leur originalité; mais cette originalité n'ajoute pas toujours à leur mérite. *Pope* imite ouvertement, et il choisit; mais il est au moins *égal*, et souvent supérieur à ceux qu'il copie, et il est assez curieux d'observer avec quel art il s'élève en proportion de l'original. Quand il marche sur les traces de *Denham*, de *Buckingham*, de *Roscomon*, de *Rochester*, dans sa *Forêt de Windsor*, dans son *Essai sur la critique*, et dans son *Poëme sur le silence*, il les laisse bien loin de lui, sans avoir pris un grand élan. Quand il imite le genre de *Chaucer*, il saisit, comme si c'étoit son ton naturel, la simplicité, la facilité et l'esprit de *Dryden*, dont il est alors le rival. Dans *la Boucle de cheveux enlevée*, il surpasse autant *Boileau*, que *le Sylphe qui voltige autour de Bélinde* l'emporte en mouvemens pleins de feu et en beautés brillantes, sur cette suite mécanique de *la Déesse luxure*, *qui pétrit l'embonpoint du menton des chanoines, et qui broye le vermillon de la joue des moines* (1). Son *Héloïse* est, sans nulle comparaison, plus sublime et plus intéressante qu'aucune des héroïdes d'*Ovide*: ses imitations d'*Horace* égalent l'élégance de leur modèle, et le surpassent en chaleur. Dans le style lyrique, il est au-dessus de *Dryden*; mais lorsqu'il imite la manière de *Virgile*, ou quand il emprunte les pensées d'*Isaïe*, *Pope* est supérieur à lui-même, et à tous les autres poëtes.

(1) Voyez LA BOUCLE DE CHEVEUX ENLEVÉE, chant 2, vers 55.
Et LE LUTRIN, chant 2, vers 100. (Citation de l'auteur.)
(L'un pétrit, dans un coin, l'embonpoint des chanoines;
L'autre broye, en riant, le vermillon des moines.)

des connoissances nouvelles, mais encore réveille notre sensibilité aux souffrances de nos semblables, dirige notre goût vers les beautés animées, ou inanimées de la nature, nous fait du vice un objet d'indignation et de mépris, grave dans notre ame le sentiment de notre dépendance de Dieu, la fortifie contre les maux de la vie, et nous maintient dans l'amour de la vertu et de la sagesse, soit en nous peignant leurs charmes naturels, soit en traçant à nos yeux, avec des couleurs frappantes, les suites funestes d'une conduite imprudente et immorale. Il y a peu de bons poëmes d'une certaine étendue, dans lesquels un lecteur de goût ne puisse trouver de l'instruction, conformément à toutes ou à quelques-unes de ces vues : et le poëme même de *Lucréce*, malgré son absurde philosophie, qui, lorsque l'auteur s'y abandonne, le dépouille à la fois de tous les caractères de poésie et même de la raison; le poëme de *Lucréce* abonde en pensées d'une grande beauté et d'un sens supérieur; et des tableaux de la nature, aussi touchans que les siens, ne peuvent qu'inspirer cet enthousiasme, sur les aîles duquel un esprit heureusement né s'élève aux époques aussi merveilleuses qu'étonnantes de la création. Qui pourroit considérer les exécrables desseins de *Jago* (*a*), la conduite de *Macbeth* (*b*),

(*a*) Personnage de la tragédie d'*Othello* de *Shakespeare*.

(*b*) Principal personnage de la tragédie de ce nom, du même auteur.

pendant plusieurs scènes de crimes et de malheurs, les désastres qui fondent sur l'impie et tyrannique *Mézence* (*c*), et les projets de conspiration de Satan et de ses anges, dans *le Paradis perdu*, sans rendre de nouveaux hommages à la vertu, et sans s'affermir dans la résolution de suivre avec courage les sentiers de l'innocence et de la justice? Cet échafaudage même des divinités d'*Homère*, que je suis fort éloigné d'excuser, à certains égards, pourroit bien, si je ne me trompe pas, lors même qu'il semble n'offrir que des agrémens, avoir une destination plus sérieuse. Je ne parle pas ici de l'importance de ces machines, en tant qu'instrumens du sublime et du merveilleux qui constituent tout poëme épique; mais seulement de l'usage qu'*Homère* en fait, dans des occasions où l'on pourroit croire qu'elles sont inutiles. Dans les unes, elles servent souvent à embellir un simple fait d'une décoration allégorique, à nous intéresser davantage au sujet, et à rendre plus sensible pour nous l'instruction qu'elles renferment. Dans les autres, elles ne font que personnifier les attributs de la divinité ou les opérations de l'ame. Et généralement elles enseignent, avec énergie, que la Providence a toujours les regards fixés sur notre conduite, que l'injustice et l'impiété sont poursuivies sans cesse par la vengeance divine, et que sa faveur se répand indistinctement sur les

(*c*) Personnage de l'*Enéide*.

nations et sur les individus qui se distinguent par une observance exacte des devoirs de la religion et de la morale.

Mais si on peut s'instruire par les discours et par la conduite des diables de *Milton*, avec le *Macbeth* de *Shakespeare* et le *Mézence* de *Virgile*, pourquoi blâmer *Cowley* d'avoir écrit une phrase qui, au fond, n'est qu'une légère saillie d'un orgueil passager? Je réponds que parler sérieusement le langage immodéré des passions, et les peindre, sont deux choses entièrement différentes. Dans le premier cas, on perd tout droit aux louanges et à l'estime; dans le second, on peut en acquérir un très-honorable et faire beaucoup de bien. Dans l'un, nous excitons le désordre des passions par notre propre exemple; dans l'autre, nous cherchons à les rendre odieuses, en démontrant leur *dépravité* et ses suites. Enfin, un auteur ne peut se flatter de plaire à la plus grande partie de ses lecteurs, ou de l'instruire, en manifestant ses propres sentimens, lorsqu'ils sont en contradiction avec la morale des hommes.

Soit. Mais *Dryden*, dans le passage qui vient d'être cité et censuré, ne manifeste pas ses propres sentimens; il rend seulement compte de ceux d'un autre. Pourquoi donc seroit-il blâmé d'avoir supposé un mouvement irréligieux dans l'esprit d'un malheureux laboureur? Pourquoi? Parce

qu'il a mal traduit la pensée de l'auteur, et, ce qu'il y a de pire, parce qu'il lui en prête une toute contraire. Le dessein du poëte latin n'a pas été de montrer la punition que méritoit un blasphêmateur et un athée; mais d'exciter la pitié, par la description des tristes effets d'une contagion si funeste aux animaux, sur l'éducation et la conservation desquels il donne même particulièrement des préceptes dans ce livre. Or, si *Virgile* avoit dit, comme *Dryden*, que le fermier blasphemoit à cause de la perte de son taureau, il ne nous auroit pas inspiré la plus légère considération pour lui. Mais il se contente de dire que « le laboureur, pénétré » de chagrin, dételle le taureau qui lui reste, et » abandonne sa charrue au milieu d'un sillon qui » n'étoit pas encore fini. » Et par ce laconisme, aussi frappant que pittoresque, il nous intéresse mille fois plus, que s'il avoit détaillé tous les sentimens de ce pauvre laboureur, dans la forme d'un monologue. Et, en effet, la vue de cette scène, telle que *Virgile* l'a écrite, avec le silence énergique du laboureur, auroit été incomparablement plus touchante qu'un long discours chargé de réflexions morales sur la mort, sur les traverses, ou l'incertitude des choses humaines : car la moralité n'est pas aussi essentielle dans un poëme, que l'exactitude des descriptions; et cependant, si l'auteur ne veut pas soulever les affections humaines contre lui, il

doit toujours, dans un sujet important, montrer un but vertueux.

Mais, que direz-vous de la tragédie de *Venise sauvée* (*a*), dans laquelle notre pitié et tous les mouvemens de notre sensibilité se dirigent sur des personnages dont nous ne pouvons pas désavouer l'immoralité ? Ce poëme, n'est-il pas, par cette seule raison, immoral ? Et cependant, n'est-il pas touchant et rempli d'agremens ? Comment donc pouvez-vous dire qu'un but moral ou utile est nécessaire pour rendre un poëme agréable ? Pour répondre à ces différentes questions, qu'il me soit permis d'observer, 1°. qu'il est dans notre nature de nous intéresser à ceux qui souffrent, lors même qu'ils souffrent justement : ce qui ne prouve certainement pas que nous partagions leurs crimes, et que notre moralité soit entièrement pervertie, mais au contraire, que le spectacle des malheurs qui suivent les fautes, en réveillant notre sensibilité morale, peut servir à nous maintenir dans les bons principes. 2°. Que les endroits les plus touchans et les plus intéressans de la pièce dont il s'agit, sont ceux qui se rapportent à une femme aimable, dont les malheurs, ainsi que ceux de son mari, nous affectent d'autant plus naturellement, qu'ils tirent leur origine de leur tendresse mutuelle. 3°. Que les conjurés donnent à leur cause les couleurs qui

(*a*) Tragédie d'*Otway*.

lui sont favorables, et montrent une grandeur d'ame qui détourne notre attention de leur forfait, et qui excite les mouvemens d'intérêt que la circonstance produit en leur faveur. Et 4°. Que le mérite de cette pièce, ainsi que celui de l'*Orpheline*, consiste plutôt dans des beautés de détails, que dans un effet général de l'ouvrage entier; et que par-tout où l'auteur cherche à soulever nos affections contre le sentiment de notre conscience, sa poésie est alors sans agrémens, comme sans instruction.

Mais notre ame ne peut-elle pas concevoir d'affections agréables, qui ne participent du vice, ni de la vertu, comme la joie, le desir, et ces autres émotions excitées par la vue des beautés ou des magnificences qui nous frappent? Et si des pastorales, des chansons, des odes anacréontiques suscitent ces affections agréables, la poésie peut donc plaire sans instruire? Cela peut-être, sans doute; et, par cette raison, entre autres, je ne regarde l'instruction que comme la fin secondaire d'un poëme. Mais il n'y a que de petits poëmes, comme les chansons et les pastorales, qui puissent produire ces affections légères, également éloignées du vice et de la vertu : car la moralité de nos sentimens existe si éminemment dans notre ame, qu'elle ne peut recevoir aucune impression profonde, qui ne s'en pénetre, ou ne s'y assimile entiérement. Un

poëme qui mérite ce nom, et qui est d'une certaine étendue, ne peut plaire, sans faire naître directement, ou indirectement, ces affections amies de la vertu, ou cette sympathie, qui réveillent notre sensibilité morale, et nous disposent à la vertu. Le vrai bonheur de l'homme dérive en effet de la moralité de son être; et nous ne pouvons supposer que ce qui ne le touche pas, soit toujours et généralement agréable. Nous avons du plaisir dans un festin, où règne avec l'amitié un commerce réciproque de bons offices; mais nous n'en aurions pas, comme un épicurien, à dévorer seuls un repas délicat. Une petite ode anacréontique peut plaire par sa mélodie et par ses images brillantes; mais un long poëme, outre qu'il doit plaire en charmant les oreilles et l'imagination, doit encore toucher le cœur et réveiller la moralité.

On objectera peut-être encore à ces raisonnemens, qu'*Horace*, dans un vers bien connu (*a*), dit que le but de la poésie est double, qu'elle doit plaire ou instruire; au lieu que nous soutenons que le but essentiel de la poésie est de plaire, et que l'instruction est seulement un des moyens, qui n'est pas toujours nécessaire, pour y arriver. L'interprétation que l'on donne aux expressions d'*Horace*, a

(*a*) Aut prodesse volunt, aut delectare Poetæ.
Horat, *Art. poet.*

Le devoir d'un poëte est d'instruire ou de plaire.

été adoptée par quelques critiques, quoiqu'elle soit erronnée ; car la pensée de l'auteur, quand elle est comprise dans son véritable sens, ne représente rien de contraire à ma proposition. Il compare entre-eux les poëtes dramatiques, grecs et romains ; et après avoir loué les premiers sur la pureté de leur style, et l'esprit de liberté qui les inspire dans leurs compositions, il reproche à ses compatriotes leur négligence dans les études, et leur amour pour l'argent, et il leur parle ainsi : « L'objet que » les poëtes dramatiques et les poëtes en général » doivent se proposer, c'est d'instruire ou de plaire, » ou de faire l'un et l'autre en même-temps. Quand » c'est l'instruction, que vos préceptes soient courts, » afin qu'ils soient plus promptement compris, et » qu'ils restent plus long-temps dans la mémoire. » Si vous ne songez qu'à plaire, que vos fictions » soient vraies ou vraisemblables. Les vieillards » qui vous écoutent, (ou qui vous lisent) n'ont » point de goût pour les poëmes, qui ne font qu'a» muser, sans instruire ; les jeunes gens n'aiment » pas davantage les poëmes qui ne présentent que » des instructions sans agrémens. Celui-là seul » réunira le suffrage général en sa faveur, qui saura » mêler l'utile à l'agréable, et plaire à son lecteur » en même-temps qu'il l'instruit. De tels ouvrages » rapportent beaucoup au libraire ; leur mérite est » connu même des étrangers, et les noms de leurs

» auteurs passent jusqu'à la postérité (*a*). » Que signifie donc ce passage? Que la poésie dramatique, ou, si vous voulez, la poésie, en général, ne peut être parfaite, sans une morale saine, et une fiction vraisemblable. Mais *Horace* n'a jamais voulu dire que l'instruction, étant aussi nécessaire que les agrémens, pour imprimer à une composition le caractère de la poésie, ou si telle avoit été son opinion, il n'auroit pas, en d'autres occasions, loué, avec tant d'intérêt et de chaleur, les accords touchans de *Sapho* et d'*Anacréon*, deux auteurs plus renommés par les charmes de leurs poésies, que par l'instruction qu'on peut en retirer. Il est certain, dans l'opinion d'*Horace*, que le mouvement, l'harmonie, la pompe du style sont essentiels à la poésie; mais personne n'en pourra conclure que l'instruction soit le but de ces différens mérites,

(*a*) Aut prodesse volunt, aut delectare poetæ,
Aut simul et jucunda et idonea dicere vitæ,
Quidquid præcipies, esto brevis, ut cito dicta
Percipiant animi dociles, teneantque fideles.
— — — — — —
Ficta voluptatis causâ, sint proxima veris:
— — — — — —
Centuriæ seniorum agitant expertia frugis:
Celsi prætereunt austera poemata Rhamnes.
Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci,
Lectorem delectando, pariter que monendo.
Hic meret æra liber sosiis; hic et mare transit,
Et longum noto scriptori prorogat œvum.

HORAT. art. poet.

sur-tout quand on considérera que les ouvrages les plus instructifs que nous ayons, sont écrits en prose.

Convenons donc, comme d'une vérité en critique, que le but de la poésie est de plaire. Des vers peuvent n'être que poétiques et plaire, quoiqu'ils ne renferment que peu ou point d'instruction ; mais des vers qui n'ont que le seul mérite de l'instruction, ne sont pas pour cela poétiques. Néanmoins, l'instruction est nécessaire pour la perfection d'un poëme, sur-tout lorsqu'il est d'une certaine étendue, parce que sans l'instruction, il ne seroit pas parfaitement agréable.

CHAPITRE SECOND.

Des règles de la poésie inventive.

La belle description qu'*Homère* fait du ciel et de la terre, dans une nuit éclairée par la lumière de la lune et des étoiles, finit par cette réflexion : « Et le cœur du berger en est tout réjoui. » Madame *Dacier*, par le tour qu'elle donne à ce passage, dans sa traduction, semble penser, et *Pope*, dans la vue peut-être de le justifier, insinue que la joie du berger naît du sentiment qu'il éprouve de l'utilité de ces flambeanx célestes. Cela peut bien être en quelque sorte ; mais non dans l'idée d'*Homère*, que d'ailleurs il n'est pas nécessaire d'examiner ici. Il est vrai que la contemplation de l'Univers matériel doit procurer à ceux qui distinguent la cause et les effets des choses, un plaisir plus ravissant qu'à ceux qui ne voyent rien au-delà de la forme, de la situation, de la couleur et du mouvement. Cependant, il y a, dans cette simple apparence extérieure des ouvrages de la nature, si je peux m'exprimer ainsi, une splendeur et une magnificence auxquelles les esprits les moins instruits ne peuvent faire attention sans ressentir un grand plaisir.

Ce n'est pas que les habitans des campagnes et les philosophes soient également susceptibles de

ces touchantes impressions ; car on remarque, avec surprise, l'indifférence de certaines personnes, sous les yeux de qui les merveilles du ciel et de la terre se succèdent journellement, sans émouvoir leur cœur, sans enflammer leur imagination, et sans laisser dans leur mémoire un souvenir durable. Parmi ceux qui prétendent être sensibles, combien y en a-t-il à qui l'éclatant spectacle du lever et du coucher du soleil, celui des feux étincelans de la voûte étoilée pendant une belle nuit, la vue d'une montagne couverte d'une épaisse forêt, du sein de laquelle se font entendre les bruyans siflemens des vents orageux, dont les tourbillons roulent sur la cîme des arbres, ou celle d'un boccage qu'embellit le gasouillement des oiseaux dans une soirée d'été, cette agréable opposition de côteaux et de vallons, de flots de lumière et d'ombrages obscurs, les bosquets, les plaines et les ruisseaux qu'un paysage vaste offre aux yeux, le tableau de l'océan dans son calme, dans ses ondulations majestueuses, et au milieu de la tempête ; à qui enfin toutes ces variétés intéressantes des différens règnes de la nature, ne peuvent procurer une jouissance aussi satisfaisante que celle qu'ils trouvent dans l'atmosphère parfumée, et dans le tumulte d'une salle de bal, dans la musique fatigante et insipide d'un opéra, ou dans une partie de jeu, suivie ordinairement de rixes et de combats ?

Il y a néanmoins des esprits d'une trempe différente, et qui, au printemps de l'âge, goûtent dans la contemplation de la nature une sorte de plaisir, qu'ils ne changeroient pas pour toute autre; et comme l'avarice et l'ambition ne sont pas les vices de cette époque de la vie, ils s'écrieroient, avec autant de sincérité que de charmes:

Fortune, tes rigueurs me sont indifférentes.
De la nature en liberté,
Tu ne peux me cacher l'attrayante beauté,
Ni de ce firmament les étoiles brillantes,
Dont l'aurore, au matin, efface la clarté;
Et jusqu'au terme de ma vie,
Ardent admirateur des plus sombres forêts,
Des boccages, des champs, d'une rive fleurie,
Jamais tu ne seras l'objet de mes regrets (*a*).

De tels hommes ont toujours en eux le germe du vrai goût, et souvent le génie imitateur; et si la tournure ardente, ou, comme le disent les gens du monde, la tournure bizarre de leur esprit ne les porte pas à cultiver la poésie ou la peinture, nous pouvons du moins affirmer, sans scrupule, que, sans quelque portion de cet enthousiasme, personne ne peut jamais devenir véritablement peintre ou poëte. Car celui qui veut imiter les ouvrages de la nature, doit premièrement les observer avec attention; et l'on ne peut attendre

(*a*) *Le Palais de l'indolence.*

d'observations intéressantes que de ceux qui les font avec ardeur.

Un esprit ainsi disposé ne voit rien d'indifférence dans l'Univers. Le tumulte des villes, les hurlemens des animaux dans les déserts, les provinces fertiles, les isles solitaires, les plaines émaillées, les montagnes arides, le murmure d'un ruisseau, les mugissemens des flots de la mer, les torrens de lumière pendant l'été, le crêpe obscur des hyvers, les éclats de la foudre, et le bruit sourd d'un vent frais, tout concourt à réveiller et à flatter son imagination, à exciter ses affections, et à aiguiser son intelligence. Un esprit solide trouve en effet une jouissance dans chacun des mouvemens qui ne causent aucune peine à l'ame, et même dans quelques-uns de ceux que font naître la terreur et la pitié ; il sait que l'exercice de l'ame est aussi nécessaire que celui du corps, et que tous les deux conduisent également à la santé et au plaisir.

Cette sensibilité, pour les beautés de la nature, seroit un don bien utile à tous les jeunes gens. Elle les conduiroit à la contemplation des ouvrages merveilleux du Créateur ; en *purifiant* et en *harmonisant* leur ame, elle la prépareroit aux principes moraux et intellectuels ; en leur offrant une source inépuisable de délassemens, elle contribueroit même à leur santé physique ; et comme il existe une analogie parfaite entre les beautés morales et les

beautés

beautés matérielles, elle conduiroit le cœur des unes aux autres par une route insensible; enfin, elle rendroit plus frappans les charmes de la vertu et les horreurs du vice. Une connoissance raisonnée des meilleurs poëtes descriptifs, tels que *Spenser*, *Milton*, *Thomson*, et sur-tout des divines *Géorgiques*, jointe à quelque habitude du dessin, doit provoquer cette aimable sensibilité dans le printemps de la vie, époque où l'aspect de la nature présente à chaque instant de nouveaux charmes, où le cœur est libre de tout souci, et s'abandonne à une imagination ardente et romantique.

Mais, sans nous arrêter plus long-temps sur ces mouvemens pleins de feu, que ressentent particulièrement les contemplateurs enthousiastes de la nature, ne peut-on pas assurer de tous les hommes, sans exception, ou du moins de tous les hommes éclairés, qu'ils n'éprouvent une semblable jouissance dans la considération des choses naturelles, que parce qu'elles diffèrent de celles qui sont contraires à la nature (*a*)? Si les monstruosités peuvent plaire, ce n'est que pour un moment; et l'illusion qu'elles font n'est fondée que sur l'étonnement de celui qui les apperçoit le premier. J'ai cependant entendu parler d'une personne de qualité, en Sicile (*b*), qui préféroit, pour la décoration de sa

(*a*) *As opposed to unnatural.*

(*b*) Voyez le *Voyage de Brydone en Sicile.* (*Cit. de l'aut.*)

maison de campagne, toutes les peintures et toutes les sculptures de la plus étrange difformité. Mais ce n'est qu'un exemple particulier; et l'on doit en être aussi surpris, que si l'on apprenoit que quelqu'un vit sans prendre d'alimens, ou qu'il acquiert de l'embonpoint en usant de poison. Celui qui dit qu'une chose est contre nature, annonce l'impression désagréable qu'il en a reçue; et cette épithète *naturelle* emporte avec soi l'idée de mille qualités attrayantes, et semble, en général, indiquer qu'une chose est comme elle doit être, pour convenir à notre goût particulier, ou à notre tempéramment. Imaginez donc quels sentimens nous inspireroit un poëme, dans lequel la nature seroit entièrement défigurée, les principes, les pensées et les évènemens en opposition avec tout ce que nous aurions vu, ou entendu jusques-là? Dans lequel, par exemple, l'avarice et la froideur seroient attribuées à la jeunesse, et la prodigalité et la fureur des passions aux vieillards? Dans lequel les personnages agiroient au hasard, tantôt conformément à leur caractère, et tantôt d'une manière toute contraire? Dans lequel la cruauté et l'envie seroient les fruits de l'amour, et la bienfaisance et toute affection douce ceux de la haine? Dans lequel la beauté seroit constamment un objet d'aversion, et la laideur un objet de desir? Dans lequel l'athéisme et les excès de tous les crimes feroient le bonheur

d'une société, dont les principes inspireroient un profond mépris pour la justice et pour la vertu? Ou bien, dites-nous, quel plaisir vous feroit un tableau dans lequel on auroit négligé les proportions, les couleurs, et quelques-unes des loix physiques de la nature? Où les oreilles et les yeux des animaux seroient placés sur leurs épaules, où le firmament seroit verd et les gazons rouges, où l'on verroit des hommes se battre encore, après que leur tête est coupée, des arbres pousser des branches en terre, et des racines en l'air, des vaisseaux voguant dans les plaines, des lions pris dans des toiles d'araignées, des moutons dévorant des cadavres, des poissons jouant dans les bois, et des éléphans sur la mer? Ces combinaisons, ces tableaux pourroient-ils vous plaire? mériteroient-ils le nom de sublimes, de beaux par excellence? Hésiterions-nous à prononcer que leur auteur est fou? Et peut-on proposer les absurdes visions d'une cervelle folle comme une imitation de la nature, ou comme propres à l'amusement de personnes douées de raison?

Remarquons aussi que, quoique nous distinguions nos facultés morales par des noms différens, afin d'être compris plus facilement, lorsque nous parlons de chacune d'elles, tous ces noms ne désignent cependant que les différentes parties du même principe individuel : il n'y a conséquem-

ment point de contradiction à dire que chacune de ces facultés communique aux autres une sensation de l'impression qu'elle reçoit Ce que la conscience réprouve ne peut être agréable à la raison, et ce qui répugne à la raison ne peut plaire à l'imagination. En outre, la foi et la confiance sont aussi naturelles à l'esprit humain, que la défiance et le doute lui sont pénibles; et il ne reçoit jamais une satisfaction complette que dans les choses dont l'existence lui est démontrée possible par une certaine probabilité. Un esprit raisonnable ne pourroit effectivement adopter ce qui seroit manifestement contraire à la nature, ou présenteroit des absurdités palpables.

Ainsi, la poésie, et même tout art, dont le but est de plaire, doivent être naturels, et offrir conséquemment un sujet réel, où du moins qui le paroisse; c'est-à-dire, en d'autres termes, qui soit conforme à la vérité, ou à la vraisemblance.

Et quoique chaque partie de l'Univers matériel soit féconde en objets dont la contemplation est agréable, il n'y a cependant rien dans la nature qui touche si puissamment nos cœurs, ou qui exerce de tant de manières nos facultés morales et intellectuelles que l'homme. L'homme et ses passions intéressent généralement. Si quelques personnes ne prennent qu'un léger plaisir à la poésie, qui n'a pour objet que des êtres privés de raison,

ou inanimés, il y en a peu qui n'écoutent avec satisfaction et délices, le récit des situations diverses, des actions et des caractères de nos semblables. C'est ce qui a fait dire à *Aristote*, que l'imitation de la vie humaine étoit la partie la plus essentielle de cet art, et que, dans les compositions épiques ou dramatiques, elle en est la plus instructive. De simples descriptions, quoique pleines de beautés, des réflexions morales, quoique justes, deviennent ennuyeuses dès qu'elles ne concourent pas à réveiller nos affections par quelque évènemen qui touche nos semblables. Tous les lecteurs de goût ne trouvent-ils pas une jouissance particulière dans ces contes ou épisodes, dont *Thomson* a vivifié çà et là son poëme descriptif *des Saisons*? Ne sentent-ils pas que la tempête de l'été perdroit la moitié de son mérite, sans le conte des *deux Amours*? Que les moissons auroient bien moins de charmes, sans celui de *Palémon* et de *Lavinie*? Que la chûte de la neige n'offriroit aucun intérêt, sans le malheur de cet homme qui en est étouffé sous des monceaux entassés? Nous devons regretter qu'*Young* n'ait pas employé les mêmes moyens pour animer ses pensées nocturnes. On peut regarder les idées et les descriptions comme les pilastres, les sculptures, les dorures et les autres décorations d'une fabrique poétique; mais les

actions humaines sont les colonnes et les chevrons qui la soutiennent et l'élèvent, ou, pour changer de méthaphore, ces actions sont l'ame qui vivifie un extérieur agréable, tandis que les simples descriptions, les simples idées ne sont guères plus que les ornemens de cet extérieur.

Il n'est pas de mon sujet de rechercher si le plaisir que nous font les choses naturelles, ou le dégoût que nous sentons pour tout ce qui est contraire à la nature, est l'effet de l'habitude ou de notre organisation. Il n'y a rien d'absurde à supposer qu'il s'établit entre l'ame, à l'instant de sa formation, et le reste de la nature, une harmonie et une sympathie réciproques, que les rapports ultérieurs peuvent certainement confirmer, et que nos habitudes perverses ne peuvent entièrement détruire. Comme aucune sorte d'éducation ne peut conduire l'homme à croire ce qui est contraire à l'évidence d'un axiôme reconnu, ou à le déterminer à vivre dans un rigoureux isolement, j'imagine aussi que notre amour pour la nature, et pour tout ce qui y est conforme, peut encore rester en nous avec une certaine force, quand même nous serions nés et élevés dans cette maison de campagne de Sicile, dont j'ai parlé précédemment, et quand nous n'aurions entendu applaudir que ce qui mériteroit d'être censuré, ou censurer ce qui mériteroit d'être

applaudi. L'habitude d'ailleurs exerce une influence puissante sur les sensations et sur les sentimens des hommes.

Nous sommes disposés à conserver une sorte de tendresse, pour les objets auxquels nous avons été accoutumés pendant long-temps ; nous nous les rappellons vivement, et nous nous en occupons avec satisfaction ; nous n'abandonnons pas non plus, sans violence et sans chagrin, nos anciennes idées, spéculatives ou pratiques. C'est-là ce qui fonde notre attachement à notre profession, à nos sociétés, au lieu de notre naissance, à notre domicile, ainsi qu'aux côteaux, aux ruisseaux et aux rochers du voisinage. Il seroit donc bien extraordinaire que l'homme, habitué, comme il l'est, dès ses plus jeunes années, à la régularité de la nature, ne conçût point d'amour pour ses ouvrages et pour les principes d'après lesquels ils semblent faits.

Nous ne devons cependant exiger ni desirer que toute invention humaine, dont l'unique fin est de plaire, soit une copie exacte d'un sujet réel. Il suffit que l'esprit la reconnoisse comme probable, comme possible, ou telle que nous pensons qu'elle doit être, sans une opposition directe aux loix de la nature ; ou, pour parler plus exactement, il suffit qu'elle soit fondée, 1°. sur l'expérience générale, 2°. sur une opinion généralement reçue ;

5°. qu'elle soit une conséquence et une liaison de circonstances probables.

1°. Si une invention humaine est fondée sur une expérience générale, nous la recevons comme suffisamment probable. Il peut y avoir en effet des expériences particulières, si rares et si peu attendues, qu'il soit impossible d'admettre leur probabilité, à moins d'être assuré qu'elles sont vraies. Aucun homme de bon sens ne croit à la possibilité de s'enrichir par la découverte de quelque trésor caché, ou, qu'en prenant un billet de loterie, il gagnera le premier lot; et cependant nous voyons tous les jours de grandes richesses acquises par de semblables bonnes fortunes. Mais, dans une pièce dramatique, ou dans un poëme, nous regarderions ces moyens comme insuffisans, pour amener un dénouement heureux. Nous exigeons que la fiction soit plus conforme au cours ordinaire et général des évènemens de la vie; nous demandons enfin, non pas que la possibilité, mais que la probabilité soit la règle de toute composition poétique.

2°. Conformément à cette règle, nous admettons toute fiction qui s'accorde avec les opinions reçues. Elles peuvent être vicieuses; mais elles ne répugnent pas souvent en apparence à la nature. Sur cette considération, et parce qu'elles nous sont familières depuis notre enfance, l'esprit les reçoit

sans difficulté, ou du moins leur accorde ce degré de croyance nécessaire pour avoir du plaisir. Dans cette disposition, nous regardons comme probables, les fées, les esprits et les sorcières de *Shakespeare*. Nous employons aussi les anges dans les tableaux religieux, quoique nous soyons assurés qu'on ne les a jamais vus dans les évènemens de la vie. De même, quoiqu'une opinion populaire soit dédaignée depuis long-temps, et réputée contraire à la croyance générale actuelle, nous admettons comme naturelles, toutes les fictions auxquelles elle sert de fondement, parce qu'elles ont été reconnues pour telles par le peuple chez qui elles sont originairement nées, et dont nous adoptons volontairement les opinions et la manière de voir, toutes les fois que, par l'art d'une description exacte, nous nous trouvons placés dans sa vie intérieure, et que nous y prenons connoissance de ses habitudes. Voilà pourquoi nous recevons la théologie des anciens poëtes, leur *Elysée*, leur *Tartare*, *Scylla*, *Charybde*, *les Cyclopes*, *Circé*, et ces autres *merveilles pleines de beautés*, comme *Horace* les appelle, qui étoient l'objet de la croyance des temps héroïques. Il en est encore de même des démons et des enchantemens du *Tasse*, auxquels les Italiens du seizième siècle pouvoient ajouter quelque foi, parce qu'ils étoient conformes aux opinions assez généralement répandues en Europe

quelque temps auparavant (*a*). En effet, quand la poésie est vraie, à certains égards, quand elle nous donne une explication exacte de ces parties de la nature, dont nous savons que les hommes, de tous les temps, ont pris la même opinion; je veux dire, des apparences extérieures des objets créés, et des sentimens et des ouvrages de l'esprit humain, qui sont connus de tout le monde; quand, dis-je, la poésie suit la nature, même de loin, nous sommes disposés à avoir de l'indulgence pour toutes les fictions qu'elle nous offre, et à croire, pour le moment, à tout sujet fabuleux qu'il aura plu à l'auteur de choisir, pourvu qu'il ait soin d'en placer la scène dans des contrées éloignées, et qu'il en reporte les évènemens à une époque reculée. C'est une condescendance que nous devons justement au poëte comme à nous-mêmes, et sans laquelle nous ne pourrions nous former une idée véritable de son génie, ni goûter le plaisir qu'il a eu l'inten-

(*a*) Dans le quatorzième siècle, le petit peuple d'Italie croyoit que le poëte *Dante* étoit descendu en enfer; que son poëme de l'*Enfer* étoit un tableau véritable de ce qu'il *y* avoit vu, et que sa figure pâle et sa barbe rousse, qui sembloit, par sa couleur et par sa nature, avoir trop approché du feu, étoient les suites de son voyage et de son séjour dans cette région brûlante et enfumée. (V. *Vicende della litteratura* del Sig. *Denina*.)

Le livre des *Voyages de Sir John Mandeville*, écrit peu de temps après, fut non-seulement approuvé par le pape, après avoir été vérifié sur la Mappemonde de ce temps-là; mais, ce qu'il *y* a de plus étrange encore, c'est qu'il paroît avoir été cru de bonne foi, par l'auteur lui-même, malgré son savoir et un assez bon goût.

(*Note de l'auteur.*)

tion de nous procurer. Il doit cependant prendre garde que le sujet de sa fable soit appuyé du suffrage de ses contemporains, qui sont les premiers juges de son ouvrage, sans cela, nous ne pourrions y ajouter foi. Il faut encore, autant qu'il lui sera possible, que l'action soit occompagnée de circonstances probables, et présente une suite d'évènemens d'accord entre eux et avec elles.

3°. Toutes ces conditions remplies, nous regarderons son poëme comme naturel, ou, du moins, comme probable, et nous nous y intéresserons en proportion de sa vraisemblance, quand même il ne seroit pas appuyé sur une expérience générale, et quand il n'auroit pour lui que la foible autorité d'une opinion populaire. *Calyban*, dans *la Tempête* (*a*), auroit choqué tous les esprits par son invraisemblance, si nous n'avions pas été instruits de son origine, et vu son caractère se développer par une conduite suivie, et conforme à ses principes. Mais, quand on nous a dit qu'il étoit né d'une sorcière et d'un démon, rapprochement qui n'étoit pas en contradiction avec la connoissance des loix de la nature, au temps de *Shakespeare*, et quand nous avons remarqué une conduite d'accord avec cette origine, nous avons donné, sans peine, notre consentement à cette fiction. C'est dans le même sens que les *Lilliputiens* de *Swift* peuvent passer

(*a*) Tragédie de *Shakespeare*.

pour des êtres probables, non pas tant parce que nous savons qu'on a cru autrefois, dans le monde, aux pygmées (car les vrais anciens pygmées étoient au moins trois fois aussi grands que ceux de *Gulliver*,) que parce que nous trouvons les détails qui les concernent, entièrement conformes à leur existence, et au caractère qu'on leur suppose. Ce n'est pas seulement la stature de ce peuple qui est petite: son pays, ses mœurs, ses vaisseaux, ses mers, ses villes sont dans la plus exacte proportion avec sa taille; ses principes religieux et politiques, ses passions, ses manières, ses coutumes, et toutes les circonstances de sa vie présentent une finesse, une délicatesse convenables au sujet: et cette histoire est si simple, si naïve, elle a un ton si vrai, que je ne suis pas étonné qu'elle ait surpris, comme on m'a dit que cela étoit arrivé, la confiance de quelques personnes de bons sens. Les mêmes considérations autorisent une semblable croyance à ses géants. Mais quand il nous raconte des choses qui contredisent formellement la nature, quand il nous fait voir des animaux raisonnans et des hommes privés de raison; quand il nous dit que des chevaux se construisent des maisons pour leur habitation, ne vivent que de lait, se font traîner dans des chars, et conversent sur les loix et la politique de l'Europe; alors, tout son génie, et il en montre un supérieur dans cette composi-

tion, tout son génie ne peut nous familiariser avec une si monstrueuse fiction. On peut sourire à quelques-unes des exagérations absurdes qu'on y rencontre; l'énergie du style et l'exactitude des descriptions peuvent plaire; un esprit malveillant peut même se réjouir des traits satyriques qu'il apperçoit; mais on ne peut recevoir cet ouvrage, même comme fabuleux, parce qu'il est à la fois hors de la nature et contradictoire en soi. Le jugement de *Swift* paroît l'avoir abandonné dans ce moment, où il se roule dans la vilainie et dans l'ordure; et le ton général de cette satyre n'est qu'une calomnie manifeste (*a*). La véritable his-

(*a*) Il y a dans son conte des *impropriétés* qu'il auroit pu éviter, en examinant plus attentivement la nature, et qui, sans rendre plus piquante la satyre qui en est le but, ne font qu'aggraver l'absurdité de la fable. Les *Houyhnhnms* sont des chevaux parfaits, à qui il donne encore la raison et la vertu. Tout ce qui n'ajoute pas à leurs facultés morales et raisonnables, tend à diminuer cette perfection, est contraire au dessein de l'auteur, et ne devroit pas se trouver dans son ouvrage. Il nous montre ses chers quadrupèdes demeurant dans les maisons qu'ils ont construites, se nourrissant, par friandise, d'alimens chauds et du lait de leurs vaches, quoique ces jouissances attribuées à une nation de chevaux, ne contribuent pas plus à leur perfection, comme chevaux, que l'eau-de-vie et une prison ne servent à celle d'un homme. Mais en outre, *Switf* croit-il que des idées religieuses soient naturelles à un être raisonnable, et nécessaires au bonheur de tout être moral! Je le desire; mais il a fait de ses *Houyhnhmms* des modèles de vertu et de morale, de grands philosophes, parfaitement heureux, sans aucune idée religieuse, et sans aucune vue au-delà de la vie présente: en un mot, il a réuni la stupidité et l'excellence de l'esprit, et les apétits contre nature, avec la perfection animale. Ce ne sont cependant là que les moindres défauts, en comparaison des autres absurdités de cet abominable conte. Mais quand un théologien se détermine, avec réflexion, à fouler aux pieds

toire de *Lucien* n'est qu'un recueil d'extravagance, sans unité, sans ordre, et sans aucun autre but apparent que celui de travestir le style et la manière des bons auteurs. Ses rêveries, qui ne méritent pas plus le nom de fables, qu'un monceau de décombres, celui de palais, sont sans coloris et sans vraisemblance. Des arbres animés, des vaisseaux voguant dans les nuées, des armées de monstres, qui voyagent ensemble dans le soleil et dans la lune, par un chemin tapissé de toiles d'araignées, des nations humaines et rivales, habitant des bois et des montagnes dans le ventre d'une baleine, sont plutôt les rêveries d'un fou de *Bedlam*, que les inventions d'un esprit raisonnable.

S'il falloit pousser ces idées plus loin, nous ferions remarquer particulièrement, qu'il y a des genres d'invention poétique qui exigent une plus rigoureuse vraisemblance que d'autres. Par exemple, que la comédie dramatique, ou narrative (*a*), doit rarement s'éloigner du cours ordinaire des choses humaines, parce qu'elle doit en présenter

la nature, nous ne devons pas être surpris que l'habitude des idées perverses, qui lui a endurci le cœur, parvienne à lui obscurcir le jugement.

(*Note de l'auteur.*)

(*a*) *Tom-Jones*, *Amélie*, *Joseph Andrews*, sont des exemples de ce que j'appelle la comédie dramatique, ou narrative; et peut-être seroient-ils plus justement nommés *Comédie épique*.

(*Note de l'auteur.*)

un tableau réel, et des évènemens pris dans la vie commune. Que le poëte tragique, parce qu'il peint des caractères plus nobles, et qu'il rapporte généralement des évènemens peu connus, ou arrivés long-temps auparavant, n'est pas aussi rigoureusement astreint à cette loi; qu'il ne doit cependant jamais s'élever aux fictions merveilleuses de la poésie épique, parce que son ouvrage n'intéresse pas seulement les passions et l'imagination des hommes, mais parce qu'il frappe encore leurs yeux et leurs oreilles auxquels on n'en impose pas si facilement, et qui ne ressentent aucun plaisir à la représentation d'objets trop éloignés de la vérité. Que le poëte épique prétend encore à de plus grands privilèges, parce que ses fictions ne sont soumises à aucun sens extérieur, et qu'il dirige l'attention, soit sur la grandeur extraordinaire des personnages, soit sur l'importance, ou le merveilleux des évènemens, soit encore sur ce qui se passe dans des mondes invisibles et entre des êtres d'une nature supérieure. Il n'est pas non plus hors de propos d'observer que quelques genres de composition, dans la comédie, dans la tragédie et dans l'épopée ne demandent pas le même degré de probabilité. Qu'ainsi la farce peut être moins probable que la comédie régulière, l'opéra moins que la tragédie, et que les poëmes héroï-comiques, tels que *la Reine des fées*,

et *Roland le furieux*, sont moins purement épiques que les poëmes d'*Homère*, de *Virgile* et de *Milton*. Mais cette partie de mon sujet n'a pas besoin de plus grands éclaircissemens. J'en ai dit assez pour prouver que rien de ce qui est contre nature ne peut plaire ; et que la poésie, dont le but est de plaire, doit être conforme à la nature.

Et si cela est ainsi, elle peut être conforme soit à la nature réelle, soit à la nature, un peu différente de la réalité.

CHAPITRE TROISIÈME.

La poésie représente un système de nature un peu différent de la réalité des choses.

Le devoir d'un historien est de produire la vérité; et s'il se renfermoit rigoureusement dans le cercle qu'elle embrasse, il ne rapporteroit jamais les détails minutieux d'un discours, d'un évènement, ou d'une description, qui ne seroient pas garantis par une autorité respectable. Les écrivains critiques de tous les âges s'accordent à dire que l'historien ne doit rien donner comme vrai, de ce qui est faux, ou incertain, ni rien omettre d'essentiel de ce qui est reconnu pour vrai; mais je doute qu'aucun auteur de l'*Histoire profane* ait jamais été si scrupuleux. Suivant des mémoires dignes de foi, *Thucydides* lui-même, qui commence son histoire avec la guerre qui en fait le sujet, et qui a été le témoin des évènemens dont il rend compte; *Thucydides* semble cependant s'être abandonné à son imagination dans ses harangues et dans ses descriptions, particulièrement lorsqu'il parle de la peste d'Athènes; et il a été imité en cela, avec bien moins de discrétion, par *Tite-Live*, et par *Tacite*, et plus, ou moins encore par les meilleurs historiens, tant anciens que modernes. Je ne les en blâme

point. Ces discours travaillés, ou inventés, relevent leurs descriptions, et rendent l'ouvrage plus utile, en y répandant un plus grand intérêt Personne n'y est trompé; et la vérité historique n'en est pas essentiellement altérée Il y a cependant en cela, comme en toute autre chose, un milieu à garder. Qu'un historien allonge son récit de tous les détails que comportent des évènemens imaginés, comme *Voltaire* l'a fait dans son récit de *la Bataille de Fontenoy*, nous le soupçonnons d'avoir plutôt cherché à composer une histoire agréable, qu'à écrire une histoire vraie; et il perd tout droit à notre confiance (*a*). Nous désapprouvons son *insincérité*,

(*a*) L'auteur auroit peut-être dû citer, pour justifier ce reproche, un seul des évènemens qu'il accuse *Voltaire* d'avoir imaginés, soit dans le *Précis historique des évènemens du règne de Louis XV*, soit dans le poëme intitulé : *la Bataille de Fontenoy*. J'ai ces deux ouvrages sous les yeux ; et je n'y ai remarqué aucun de ces *évènemens inventés*, dont parle le Dr. *Beattie*, qui comportent des détails inutiles à l'histoire. Je ne me rappelle pas même que cette partie du *Précis historique de Voltaire* ait occasionné, dans le temps, des réclamations de quelque mérite ; et il n'y en a pas beaucoup à l'attaquer, à cet égard lorsqu'il convient lui-même qu'il a cru devoir entrer dans quelques détails sur cette journée, importante alors pour la politique de l'Europe, et dont la célébrité est peut-être due autant au courage bouillant et impatient des Français, qu'à l'intrépidité réfléchie de leurs ennemis. Ce qui rend l'agression du Dr. *Beattie* encore plus extraordinaire, pour n'en parler qu'avec modération, c'est que les détails sur lesquels il la fonde, tendent à honorer également les vainqueurs et les vaincus, et que l'intérêt que le récit, vraiment dramatique de *Voltaire*, inspire pour l'armée française, pendant cette bataille, ne sert qu'à rehausser la gloire que *Cumberland* s'y est acquise, même par sa défaite. Au reste, le Dr. ne traite pas plus favorablement plusieurs de ses compatriotes, dont les ouvrages jouissent

quand, au mépris de toute vraisemblance, il place des discours longuement étudiés, dans la bouche des personnages à qui nous savons que les circonstances n'ont pas permis de les faire, ou que des monumens certains nous attestent ne les avoir pas faits : comme *Denis d'Halycarnasse*, à l'occasion de *Volumnie*, haranguant son fils *Coriolan*, et *Flavien Josephe*, qui prête un beau discours à *Juda*, parlant à son frère, vice-roi d'Egypte. Au récit de ces historiens, on seroit tenté de croire que la dame romaine a pris des leçons de quelque ennuyeux rhétoricien, et que le patriarche juif a été un des écrivains les plus fleuris de l'antiquité. Mais ces parties fictives de l'histoire, ou plutôt ces contes historiques ne doivent jamais occuper trop de place ; et ils sont blâmables quand ils établissent quelques erreurs dans les faits, ou dans les caractères.

Mais pourquoi les historiens se permettent-ils d'embellir leurs ouvrages de cette manière? Une des raisons, sans doute, c'est le desir de faire connoître leurs talens oratoires et narratifs ; mais, la principale, c'est, comme je l'ai déjà dit, de

d'une grande célébrité ; et il seroit injuste, après cela, d'exiger d'un théologien plus de ménagement pour un auteur étranger qui, dans le fait, n'en a jamais gardé, en général, avec les ministres de quelque culte que ce fût.

(*Note du traducteur.*)

donner plus d'agrémens à leur composition. Il sembleroit donc que l'imagination de l'homme peut créer des choses plus agréables que la nature véritable, ou qui ajoutent aux qualités agréables de la nature véritable ; et cela doit être en effet. C'est particulièrement l'objet des poëtes ; et quand les historiens les imitent, à cet égard, jusqu'à un certain point, leur récit devient, en quelque sorte, poétique.

La faculté d'enchérir ainsi sur la nature, est commune à tout le monde. Quand nous examinons un paysage, nous pouvons y ajouter encore mille agrémens ; et il est facile à l'imagination de concevoir des montagnes plus élevées, ou plus pittoresques, des rivières plus profondes, plus limpides, et dont le cours est coupé par des sinuosités plus piquantes, des plaines plus étendues, plus unies, des vallées plus richement diversifiées, des cavernes plus obscures et plus étonnantes, des ruines plus majestueuses, des bâtimens plus magnifiques, une mer plus couverte d'isles, plus chargée de vaisseaux, ou plus agitée par la tempête, que nous n'en avons jamais vus. Beaucoup d'objets dans l'art et dans la nature surpassent notre attente ; mais il n'y en a aucun qui puisse déborder, ou seulement remplir la capacité de la pensée. Evidence frappante de la supériorité de l'ame humaine ! La plus belle femme du monde manque

encore de quelque perfection à tous autres yeux qu'à ceux de son amant. Il ne faut donc pas s'étonner si la poésie peut offrir une plus grande variété d'évènemens agréables, des scènes de la nature inanimée plus effrayantes, ou plus attrayantes, des caractères humains plus nobles, ou plus frappans par leurs vices et par leurs vertus, que tout ce qu'ont écrit les historiens. Il faut toujours cependant que la nature fournisse le plan, les matériaux et les modèles de toute fiction poétique. Le peintre le plus célèbre emploie des modèles vivans, et des mannequins pour diriger son imagination et guider son pinceau. *Homère* lui-même a fondé ses deux poëmes sur d'anciennes traditions; et les poëtes épiques, ou tragiques ont suivi son exemple. Les romanciers sont jaloux de mêler des avantures vraies à leurs fables, et, quand il le peuvent convenablement, d'en former le canevas avec des évènemens véritables. C'est ainsi que le conte de *Robinson-Crusoé* est fondé sur un accident arrivé alors, à un certain *Alexandre Selkirk*, navigateur, qui vécut seul, pendant quelques années, dans l'isle de Juan-Fernandès. On croit que *Smolett* nous a raconté quelques-unes de ses avantures, dans son histoire de *Roderick Random*; et les principaux personnages de *Tom-Jones*, de *Joseph Andrews* et de *Paméla*, sont, dit-on, copiés d'après nature. La comédie dramatique

toutefois, est purement fictive, en général ; car si elle représentoit des évènemens et des mœurs actuels, elle deviendroit bientôt personnelle et insupportable pour une assemblée polie, et dégénéreroit en un abus manifeste, comme cela est arrivé à l'ancienne comédie des Grecs. Mais généralement, des idées fondées sur un sujet réel, donneront beaucoup de graces et de poids à une fiction, même dans un poëme d'imagination, pourvu que celle du poëte les ait travaillées, et embellies de tous les ornemens qu'elle aura pu inventer, convenables et conformes au dessein et au génie de l'ouvrage, ou en d'autres termes, à ces affections sympathiques, que le poëte doit chercher à réveiller dans l'ame de ses lecteurs. Car un simple ornement poétique, qui n'intéresse pas nos affections, n'est pas seulement inutile, il est encore déplacé, puisque toute véritable poésie doit parler au cœur, et avoir pour but d'exciter, ou de flatter les passions, seul moyen effectif de *plaire* à un être moral et raisonnable. Je voudrois donc que cette maxime d'*Horace* fût une règle universelle en poésie ; *Non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunto.* Ce n'est pas assez que vos ouvrages soient pleins de beautés, il faut encore qu'ils nous *touchent*. Car, de l'avis des meilleurs interprêtes, c'est ce que signifie ici ce mot *dulcia*; et cette opinion est prouvée par le texte même.

Il est assez naturel que les sentimens et les sensations d'êtres susceptibles de perceptions, quand ils sont exprimés en poésie, émeuvent nos passions : mais des descriptions de choses inanimées peuvent-elles produire cet effet? Oui, certainement ; et plus il est profond, plus il est agréable, plus enfin il porte le caractère da la poésie. Les *Géorgiques* de *Virgile* sont un grand exemple, et le plus grand peut-être, de ce genre de poésie. L'admiration de l'auteur, pour le spectacle de la nature, se communique au lecteur, en qui il fait naître insensiblement l'enthousiasme le plus vif. Les réflexions suivantes expliqueront ce sujet.

Chaque objet dans la nature est complèxe en soi, et offre des rapports inombrables avec mille autres objets. Il peut donc être vu d'une infinité de points différens, et en conséquence être décrit avec une variété infinie. Il y a de bonnes descriptions, il y en a de mauvaises. Une description historique, qui détaille toutes les qualités d'un objet, est certainement bonne, parce qu'elle est vraie; mais elle n'est pas plus touchante qu'une définition de logique. En poésie, une froide description ne peut être bonne; car le principal but de l'art étant de *plaire*, nous n'en exigeons pas une énumération complette des qualités de l'objet, mais seulement quelques traits saillans qui puissent en donner une idée vive et intéressante. Ce n'est ni

à la mémoire, ni à la connoissance des règles, qu'un poëte devra le talent qu'exigent des descriptions de cette nature; mais à une vivacité particulière d'imagination, et à une sensibilité, dont nous pouvons bien expliquer la nature par leurs effets, mais sur l'acquisition desquelles nous ne pouvons établir aucunes règles.

Lorsque notre esprit est agité par quelque passion, nous employons naturellement des expressions, et il nous vient des idées conformes à notre état actuel, et qui nous y entretiennent. Qu'un homme, fortement en colère, prenne la plume, sa lettre sera probablement d'un style véhément et dur, quoiqu'elle ne soit pas adressée à la personne qui est la cause de son emportement. Il en est de même de toute affection profonde; alors qu'elle s'est emparé de notre esprit, elle donne une tournure particulière à nos idées, à notre voix, à nos gestes, à tout notre extérieur (*a*). Aussi exigeons-nous que le personnage d'une composition poétique ne voye les choses qu'au travers de la passion dont il est affecté, et qu'elle imprime son coloris à ses pensées comme à ses discours. Un homme mélancolique qui se promène dans un boccage, n'y remarque que ce qui convient et se rap-

(*a*) Omnis enim motus animi suum quemdam a naturâ habet vultum, et sonum et gestum. (*Ciceron. de Orat.*)

(*Cit. du Trad.*)

porte à sa mélancolie : le souffle d'un vent léger, qui agite les feuilles des arbres, le murmure des ruisseaux, l'obscurité des ombrages solitaires. Un homme gai ne verra dans le même lieu, que des objets propres à lui fournir des idées gaies ; le chant des oiseaux, le bruit d'une source vive dont les eaux se brisent sur les cailloux, la finesse et la variété des gazons. Des personnes de différens caractères examinent un tableau, un triomphe romain, par exemple ; elles éprouvent des sensations différentes, et fixent leur attention sur des objets différens. L'une est frappée d'étonnement à la vue de cet appareil de richesses et de puissance; une autre trésaille de joie à la seule idée de conquête ; une troisième est étourdie du bruit, et fatiguée du concours de tant de monde, parce qu'elle desire la solitude, la tranquillité et le silence qui y règnent. Il y en a qui s'attendrissent sur le sort du vaincu, et qui s'abandonnent à des réflexions tristes sur la vanité des grandeurs et l'incertitude des choses humaines. Pendant ce temps, le bouffon, et peut-être le philosophe, ne voyent, dans toute la composition, qu'une scène fastueuse, rendue plus ridicule par la gravité des acteurs et par l'avidité des regards des spectateurs. Chacun en feroit une description conforme à ses sensations, et chercheroit à les faire partager aux autres. L'*Allegro* et le *Penseroso* de *Milton* nous montrent combien

la différence des esprits produit de diversités dans la manière de saisir et d'examiner un paysage. Le premier de ces excellens poëmes représente un homme qui considère tous les objets de la nature, convenables à des idées gaies, et propres à les faire naître. Le dernier nous offre des descriptions qui sont sérieuses, graves, qui produisent des idées douces et une tendre mélancolie. Je serois tenté de croire que *Milton* a écrit le premier dans un instant de gaieté, et le second dans un instant de chagrin. Les ouvrages d'un auteur portent souvent son caractère; et on pourroit juger facilement, par sa composition, de la situation de son esprit. *Thomson* étoit sensible, bienveillant, admirateur enthousiaste des beautés de la nature. Chaque description de son délicieux poëme *des Saisons* ne peut faire naître que des affections louables dans l'ame de son lecteur. Les objets naturels dont il parle sont ceux qu'un homme, sans religion et sans humanité, ne remarqueroit pas, ou dont il ne seroit pas affecté de la même manière. *Swift* a une tournure d'esprit bien différente de l'aimable *Thomson*; peu de goût pour le sublime, ou pour le beau, et une succession perpétuelle d'émotions vives. Toutes ses peintures de la vie humaine semblent attester que la difformité et la bassesse étoient les objets favoris de son attention, que son ame étoit constamment livrée à la

colère (*a*), à l'aversion et autres passions obscures qu'excitoit sa manière de voir les choses; et le but de la majeure partie de ses ouvrages, quoique l'auteur ne l'indique pas toujours, est de communiquer les mêmes passions à son lecteur; en sorte que, malgré son érudition, sa connoissance du monde, son habileté, soit comme orateur populaire, soit dans les affaires du gouvernement, l'énergie de son style, l'élégance de quelques-unes de ses poésies, et ses talens extraordinaires en esprit et en plaisanteries, on peut douter, avec raison, que l'étude de ses ouvrages puisse jamais augmenter les dispositions de qui que ce soit, à la piété et à la bienveillance.

Nous pouvons donc calculer jusqu'à quel point les compositions d'un auteur ingénieux, quel qu'en soit le sujet, peuvent influer sur le cœur: car les affections qui le gouvernent, dirigent son attention sur les objets qui leur conviennent, elles absorbent toutes ses facultés inventives, et répandent leur coloris sur son style, de manière que si la nature pouvoit se peindre elle-même, sans réserve,

(*a*) Sur cette remarque, nous avons sa propre autorité, consignée d'abord dans ses lettres, et ensuite bien explicitement, dans l'épitaphe latine qu'il a composée pour lui-même: *Ubi sæva indignatio ulterius cor lacerare nequit : où la colère cruelle ne pourra plus à l'avenir déchirer son cœur.* Voyez son testament.

(*Note de l'Auteur.*)

dans les ouvrages d'un auteur, comme sur sa figure, ils seroient le tableau fidèle de son esprit, et réveilleroient dans celui du lecteur, les affections sympathiques qui y sommeillent. Si elles sont conformes à la vertu, qui doit toujours être l'objet de nos pensées, l'ouvrage aura ce pathétique, auquel *Horace* fait allusion dans le passage que je viens de citer, et cette sensibilité attrayante que tout le monde applaudit et admire si sincèrement, même dans ces passages des *Géorgiques*, qui ne contiennent que des descriptions de la nature inanimée.

L'opinion d'*Horace*, sur le sujet dont il sagit, est conforme à ce que je viens d'avancer. « Ce » n'est pas assez, dit-il, que les poëmes soient » pleins de beautés, il faut encore qu'ils nous » *touchent*, et qu'ils agitent l'esprit par toutes les » affections que l'auteur veut lui communiquer. » De même que la figure de l'homme rit avec ceux » qui rient; elle verse aussi des larmes sympathi- » ques avec ceux qui pleurent. Si vous voulez que » je pleure, il faut que vous pleuriez vous-mêmes; » *alors*, *et non auparavant*, je partagerai vos infor- » tunes. --- La nature a mis *d'abord* dans notre » esprit une disposition à tous les sentimens con- » formes aux circonstances, soit de la joie, soit du » chagrin, soit de la colère, suivant l'occasion; et, » *ensuite*, elle donne une élocution pathétique à

» la voix ou au style (*a*)». Cette doctrine, qui concerne l'orateur et l'auteur, aussi bien que le poëte, est rigoureusement philosophique, et applicable également à la poésie dramatique, à la poésie descriptive, et à tout autre genre intéressant de poésie. La sensibilité du poëte doit, par-dessus tout, lui faire concevoir avec chaleur son sujet et toutes ses parties; sans cela, il compte en vain sur l'intérêt de son lecteur. S'il veut peindre la nature, comme *Virgile* et *Thomson*, de manière à la faire aimer aux autres, il faut d'abord qu'il en soit amoureux lui-même : s'il veut faire parler à ses personnages le langage de l'amour, ou du chagrin, du dévouement, ou de la valeur, de l'ambition, ou de la colère, de la bienveillance, ou de la pitié, il faut que son cœur soit pénétré de toutes ces affections, aussi long-temps du moins qu'il s'occupe à les exprimer; car il doit être convaincu,

Que l'on peint toujours mieux ce qu'on sent fortement (*b*).

(*a*) Non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunto,
Et quocunque volent animum auditoris agunto.
Ut ridentibus adrident, ita flentibus adflent
Humani vultus. Si vis me flere dolendum est
Primum ipsi tibi; tunc tua me infortunia lædent.
— — — — — —
Format enim natura priùs nos intus ad omnem
Fortunarum habitum; juvat, aut impellit ad iram,
Aut ad humum mœrore gravi deducit, et angit.
Post offert animi motus interprete linguâ. (*Horat. Art. poet.*)

(*b*) He best shall paint them who can feel them most.
Pope's Eloïsa.

Le véritable poëte doit donc, non-seulement étudier la nature, mais encore connoître la réalité des choses ; il doit avoir en outre une imagination qui crée les ornemens dont elles sont susceptibles, un jugement pour le diriger dans le choix de ceux qui seront conformes à la vraisemblance, et une sensibilité, dont la chaleur et l'énergie réveillent les mêmes sentimens dans l'esprit du lecteur.

L'historien et le poëte, dit Aristote, *diffèrent en cela, que le premier représente les choses telles qu'elles sont, et que le second les représente telles qu'elles doivent être* (*a*). Je suppose qu'il veut dire dans cet état de perfection, qui est conforme à la probabilité, et dans lequel, pour notre propre plaisir, nous desirons les trouver. Si un poëte, malgré la permission qui lui est accordée de jouer avec la vérité, ne produit rien de supérieur à ce qu'on voit communément dans l'histoire, il trompera l'attente de ses lecteurs, et perdra le fruit de son travail. Il faut donc que les compositions poétiques soient modelées sur la plus haute perfection probable que le sujet puisse comporter. La nature doit y être plus pittoresque qu'elle ne l'est réellement, l'action plus animée ; les sentimens doivent y exprimer les sensations et peindre

(*a*) Poetic. Sect. 9.

les caractères d'une manière plus énergique et plus conforme à la situation des personnages, qui doivent être complettement doués de toutes les qualités propres à exciter l'admiration, la pitié, la terreur, et les autres affections vives; les évènemens doivent y être plus rapprochés, plus évidemment liés aux causes et à leurs effets; tout enfin doit y être développé dans un ordre plus flatteur pour l'imagination et plus intéressant pour les passions. Mais on demandera peut-être où se trouve la réunion de ces perfections? Ce n'est point dans la nature vraie; car l'historien qui la copie, nous en offriroit le modèle. C'est dans l'esprit du poëte qu'on doit le trouver; et c'est son imagination, dirigée par les connoissances qu'il possède, qui doit lui apprendre à le tracer.

Dans les premiers âges de la vie, et lorsque l'expérience est bornée à un cercle étroit, on admire tout, et l'on s'amuse d'objets médiocres. Un paysan croit que la maison de son hôte est le plus beau logement de l'Univers; il écoute avec ravissement les chanteurs des carrefours, et s'extasie sur les couplets grossiers de leurs chansons. Un enfant regarde le hameau où il est né comme une ville, le ruisseau qui le traverse, comme une rivière, les prairies et les collines du voisinage comme les plus vastes et les plus agréables qui puissent se voir. Mais lorsqu'après une longue absence, et sur

le déclin de l'âge, il revient encore une fois dans ce lieu si cher où il a reçu la vie, et lorsqu'il revoit tous ces objets dont il se rappelle plutôt les agrémens d'autrefois, que les proportions exactes, combien il est détrompé en trouvant chacun d'eux si petit et si mesquin ! Il semble que les collines se soient affaissées; le ruisseau est presque à sec, et le hameau presque désert, l'église, dépouillée de la magnificence qu'il lui avoit prêtée, est étroite, basse, obscure, et les champs ne lui présentent plus qu'un tableau *racourci, de ceux qu'il croyoit avoir vus.* S'il n'avoit jamais quitté ce lieu, ses idées seroient restées les mêmes qu'autrefois; et s'il n'eût voyagé qu'a une petite distance, elles n'auroient peut-être pas pris une plus grande étendue. Il paroît donc constant que l'observation de plusieurs objets de nature semblable, ou différente, nous donne le talent de former des idées plus parfaites que celles que font naître les objets réels qui sont immédiatement autour de nous, et que nous pouvons aggrandir ses idées successivement, suivant la vivacité de notre esprit, et les instructions de l'expérience, au moins jusqu'à ce que nous soyons parvenus à les porter à un degré de perfection supérieure à ce que nous connoissons. Il n'y a certainement pas de mystère dans cette doctrine; car nous pensons et nous parlons tous les jours conformément à ses principes. En

effet,

effet, on dit très-communément qu'un artiste surpasse tous ceux de sa profession, et l'on ajoute, en même-temps, que l'on conçoit encore cependant un travail plus précieux. Un moraliste qui rassemble sous ses yeux et qui examine attentivement les vertus particulières de quelques personnes, peut établir un systême de devoirs, plus parfait que tous ceux qui sont calqués sur la conduite des hommes en général. Quel que soit le sentiment qu'un auteur se propose d'inspirer à son lecteur, ou l'admiration, ou la terreur, la joie où le chagrin; quel que soit l'objet qu'il veut représenter, *Vénus* ou *Tisiphone*, *Achile* ou *Thersite*, un palais ou des ruines, une danse ou une bataille, il copie donc presque toujours une idée de son imagination; et cette idée est née de l'examen qu'il a fait des qualités existantes dans quelques individus d'une espèce dont il a formé ensuite un tout plus ou moins parfait dans son genre, et convenable au dessin dans lequel il s'est proposé de le faire entrer. Il résulteroit de-là que les idées du poëte sont plus générales que particulières, plutôt la suite de l'examen des espèces, ou des classes, que de celui d'un individu; et cela est vrai, suivant *Aristote*, au moins pour la plupart des idées poétiques. D'où ce critique conclut que la poésie a plus de mérite et exige plus de philosophie

que l'histoire (*a*). L'historien peut décrire *Bucéphale ;* mais le poëte dessine un cheval de bataille. Le premier doit avoir vu l'animal dont il parle, ou avoir recueilli, sur son existence et sur ses formes, les instructions les plus authentiques, s'il veut en parler historiquement : c'est assez pour le dernier, d'avoir vu quelques animaux de ce genre. Le premier nous raconte ce qu'*Alcibiade* a réellement dit ou fait ; le second, ce qu'un personnage, comme celui qui porte le nom d'*Achille*, auroit dit, ou fait dans certaines circonstances.

Il est cependant vrai que le poëte peut copier, et copie souvent des individus. *Homère*, sans doute, a pris ses caractères sur des modèles vivans, ou, du moins, en les traçant, il s'est attaché à suivre la tradition aussi scrupuleusement que la nature de son plan l'exigeoit ; mais il est probable qu'il a pris la liberté d'y ajouter, ou d'en relever quelques qualités, ou d'en supprimer d'autres; de faire, par exemple, *Achille* plus fort, plus violent, et plus pénétré des affections filiales, et *Hector* plus attaché à sa patrie, et plus doux peut-être, qu'ils ne l'ont été véritablement. S'il n'eût pas fait cela, ou quelque chose de semblable, son ouvrage eût été une histoire, plutôt

(*a*) Poet. Sect. 9.

qu'un poëme ; il nous auroit représenté des hommes et des choses tels qu'ils étoient, et non tels qu'ils auroient dû être; et *Achille* et *Hector* n'auroient été que des noms individuels de héros, au lieu que, suivant *Aristote*, ils doivent être considérés comme deux modifications, ou espèces de caractères héroïques. La description que *Shakespeare* a faite des rochers de *Douvres* (*a*), approche tant de la vérité, qu'on ne peut douter qu'elle n'ait été faite par quelqu'un qui les a vus; mais quiconque la prendroit pour une description historique et exacte, seroit bien surpris, en visitant ses rochers, de les trouver moitié moins élevés que l'auteur le lui a fait croire. Une telle amplification seroit blâmable dans un historien, qui décriroit un précipice particulier, parce qu'il est de son devoir de ne dire que ce qui est, parce que sa description ne convient qu'à telle localité, et que par l'exactitude avec laquelle elle doit être faite, elle ne peut s'appliquer à aucune autre localité dans le monde entier. Mais un poëte cherche seulement à nous donner l'idée d'un précipice aussi profond; et sa description peut également convenir à beaucoup d'autres roches sur les bords de la mer.

Cette méthode des artistes, de copier d'après

(*a*) Dans la tragédie de *Lear.*

les idées générales qu'ils tirent de leurs observations sur quelques individus, distingue les Italiens et tous les grands peintres, des Flamands et de leurs imitateurs. Ceux-ci nous montrent la nature toute nue, avec les imperfections et les particularités des personnes et des choses; mais ceux-là nous la présentent embellie, autant que la probabilité et le sujet de la pièce le comportent. *Téniers* et *Hogarth* ont peint des visages, des figures et des costumes qui existent véritablement; ils ont même copié les manières du temps, et néanmoins leurs ouvrages perdront beaucoup de leur effet et de leur prix, dès que les modes actuelles seront oubliées. *Raphaël* et *Reynolds* ont pris leurs modèles dans la nature, en écartant, autant qu'ils l'ont pu, du moins dans leurs grandes compositions, ces particularités qui n'offrent que des beautés de mode; et leurs ouvrages conserveront leur élégance et leurs charmes, tant que les hommes seront capables de se former des idées générales, et de juger d'après elles. L'artiste incomparable, que je viens de nommer le dernier, a observé particulièrement les enfans, dont les regards et les attitudes, étant moins altérés par l'art, ou par les habitudes locales, caractérisent mieux l'espèce, que les regards ou les attitudes des hommes ou des femmes. Ce champ d'observation lui a fourni quelques belles figures, et particulièrement ce tableau si

ravissant de la Comédie, qui dispute et qui emporte les affections de *Garrick*. Cette figure ne se seroit jamais présentée à l'imagination d'un peintre qui auroit borné ses vues à des personnes dont le développement est achevé, et dont les yeux et les mouvemens n'offrent plus que l'art et que les formes polies de la société; et dans tous les âges, comme dans tous les pays, on n'y verra que la vérité et les charmes de la nature. Au lieu que ces figures humaines que nous voyons chaque jour, les genoux ployés, saluant, marchant impertinemment, tournant leurs pieds *suivant les règles de l'art*, portant des manchettes, des perruques, des falbalas, des paniers, et tous les ajustemens convenables, ne peuvent être élégantes que depuis la mode de ces costumes, et ne le seront que jusqu'à ce qu'elle soit passée.

J'ai entendu discuter si un portrait devoit être costumé suivant la mode du temps, ou suivant cette manière pittoresque que les grands peintres ont adoptée, à cause de son élégance, ou parce qu'elle est admise depuis long-temps. La question peut être résolue sur les principes que voici : Si vous voulez avoir un portrait de votre ami, qui soit toujours agréable et jamais hors de mode, choisissez le costume pittoresque. Mais si vous voulez conserver le souvenir d'un habillement particulier, sans égard à la figure ridicule que votre ami fera

dans un an d'ici, faites faire son portrait avec le costume du jour. L'histoire des modes peut être bonne à garder ; mais qu'est-ce qui voudroit avoir son portrait, dans la seule vue d'offrir à la curiosité des perruquiers et des tailleurs, qui deviendront antiquaires, une collection de perruques et d'habits ?

Les progrès de la société, aussi bien que ceux de l'esprit, offrent aux poëtes du premier rang, une période qu'il leur importe d'observer, et dans laquelle ils feront bien de choisir leurs caractères, leurs sujets et l'époque de leurs évènemens. Je veux parler de celle où les hommes s'étant élevés au-dessus de la vie sauvage, et déjà perfectionnés par le gouvernement, les relations réciproques et les arts, n'avoient cependant pas fait encore d'assez grands pas vers la politesse, pour avoir acquis l'habitude de déguiser leurs pensées, leurs passions, et d'assujettir leur conduite à l'autorité de la mode. Tel étoit la période, dans laquelle *Homère* eut le bonheur, comme poëte, de vivre, et qu'il a célébrée (*a*). C'est celle où les manières humaines sont plus pittoresques, et les évènemens plus romantiques ; où les desirs n'étant pas encore dépravés par la débauche, les facultés énervées

(*a*) *Homère* n'a vécu qu'environ trois siècles après la guerre de Troye.

(*Note du traducteur.*)

par la molesse, où les pensées, affranchies de toute contrainte de l'art, produisent à-peu-près les mêmes effets sur des personnages qui se trouvent dans des situations semblables, et où conséquemment les caractères particuliers approchent davantage des idées générales, ou poétiques, et, quand ils sont bien imités, plaisent davantage à la totalité, ou, du moins, à la plus grande partie des hommes. Mais un caractère bigarré des manières artificielles de la société, ne peut être aussi généralement intéressant. Semblable à un homme placé par un maître de danse, et habillé par un tailleur moderne, il pourra produire un bon effet dans la satyre, dans la comédie, ou dans la farce; mais s'il figure dans la haute poésie, il ne sera applaudi que par ceux qui n'admirent que la mode du jour, il n'en sera même applaudi que pendant le règne de la mode; et le reste des spectateurs le trouvera lourd, froid et peut-être ridicule, tandis qu'*Achille* et *Sarpédon*, *Hector* et *Diomède*, *Ulisse* et *Nestor*, comme *Homère* les a peints, exciteront l'intérêt et l'admiration dans tous les âges et malgré les modes. Ils ont ces qualités, qui, à la connoissance de tout le monde, appartiennent à la nature humaine, au lieu que les belles dames modernes ne sont remarquables que par des qualités relatives à un temps, à une société et à un coin particulier de l'Univers. Je ne parle pas des qualités morales

et intellectuelles, qui sont l'objet de l'admiration de tous les âges; mais seulement de ces agrémens extérieurs, de cette modération particulière des passions, communs à la plus grande partie des individus. Cependant, comme le politique, en discutant les droits de l'humanité, s'appuie souvent sur un chimérique état de nature, de même le poëte qui a dessein d'exciter l'admiration, la pitié, la terreur, et les autres affections profondes dans l'esprit des hommes, et sur-tout dans celui de ses lecteurs qui sont instruits, doit prendre ses tableaux de la vie et ses sujets, plutôt dans les époques héroïques dont nous venons de parler, que dans les âges plus policés; et conséquemment il doit, pour répéter la pensée d'*Aristote*, *représenter les choses, non telles qu'elles sont, mais telles qu'elles peuvent être.*

Si donc quelques nations professent une telle partialité en faveur d'un systême de mœurs artificielles, qu'elles ne puissent goûter aucun autre systême, produit de l'art, ou de la nature, ne pouvons-nous pas conclure ingénuement, que la poésie épique ne fleurira jamais chez elle? C'est au lecteur à juger si cette conclusion n'est pas à-peu-près justifiée par la singularité d'une nation voisine, dans le goût et dans la littérature (*a*). S'il existoit un

(*a*) Je me souviens que lorsque je consultai, sur ma *Henriade*, M. de *Malézieu*, homme qui joignoit une grande imagination à une littérature

homme assez perverti par la nature, ou par l'habitude, qui pensât qu'un corps humain ne peut avoir de graces qu'avec des dentelles, des franges, de la poudre, de la pommade, des habits, des corps baleinés, je ne serois pas surpris qu'il vît avec dégoût la nudité majestueuse de l'*Appollon du Belvedère*, ou la légéreté de la robe qui couvre *Cicéron* ou *Flora* (*a*). Mais si on transportoit au bout du monde ses figures favorites avec celles-ci, je pense que la voix générale seroit bien contraire à son opinion. Les mœurs simples d'*Homère* peuvent déplaire à un *Terrasson* et à un *Chesterfield* (*b*); mais elles fixeront toujours le goût universel, parce qu'elles sont véritablement plus pit-

immense, il me dit : Vous entreprenez un ouvrage qui n'est pas fait pour notre nation. Les Français n'ont pas la tête épique. *Volt. Essai sur la Poésie épique.* Chap. 9. (*Citation de l'auteur.*)

(*a*) Il s'agit ici probablement de *Flora*, célèbre courtisane romaine, maîtresse du grand Pompée. *Cecilius Metellus* la fit peindre, et consacra son portrait dans le temple de *Castor* et *Pollux*.

(*Note du traducteur.*)

(*b*) Nous employons cette locution en français, pour exprimer les deux sentimens opposés, de notre administration pour la supérioriré, dans quelque genre que ce soit, et de notre mépris, ou, du moins, de notre peu d'estime pour l'infériorité des hommes et des choses ; et je crains bien que l'auteur n'ait eu l'intention de s'en servir dans ce dernier sens. Mais il ne convaincroit personne, que *Terrasson* et *Chesterfield* ayent été ignorans, ou méprisables en littérature, même par leur opinion sur *Homère*, et tout le monde lui trouveroit d'autant plus de torr de les injurier aussi brusquement, qu'il y avoit moins de raisons de les nommer dans ce passage.

(*Note du traducteur.*)

toresques que des mœurs, filles de l'art, ne peuvent l'être, et plus conformes aux idées générales de la vie humaine, qui sont les plus familières à l'esprit des hommes instruits.

Que l'on ne pense pas cependant que je penche aucunement pour l'opinion de ces philosophes, qui vantent les mœurs des temps héroïques, et même les mœurs sauvages, comme préférables, sous des rapports moraux à celles de notre âge, ou que j'attaque le mérite et le bon sens qui lui sont particuliers, quand je parle aussi librement de quelques parties de décoration extérieure, qui sont de mode. Notre costume, nos attitudes ne sont pas, sans doute, aussi gracieux qu'ils devroient l'être; mais on ne peut point nous en accuser, puisque c'est l'effet de causes qui ne sont pas en notre pouvoir. La vertu d'un honnête homme n'en est pas altérée, comme aucune sorte d'élégance au-dehors n'influe pas sur le cœur d'un homme méchant; et cela ne prouve pas plus notre mauvais goût, que la rudesse de notre langue, ou la froideur de notre climat. De même qu'un moraliste n'estime les choses de la vie que par leur influence, ou leurs relations, je ne parle ici que comme critique, et je juge des choses, suivant leurs effets relativement aux beaux arts. La poésie, comme moyen de plaisir, doit choisir les sujets qui présentent plus de variété, et qui agissent plus puissamment sur les

passions; et, comme art qui instruit plus par les exemples que par les préceptes, elle doit représenter le bien et le mal, les caractères vertueux et les caractères vicieux. Que les sauvages, que les héros semblables à ceux d'*Homère*, puissent dormir plus profondément, qu'ils mangent, boivent et peut-être se battent avec plus d'ardeur que les modernes Européens; qu'ils nous surpassent en force, en vîtesse et en dextérité, qu'ils soient des *animaux plus beaux* que nous, et enfin, qu'éprouvant moins de contrainte sur la vertu et sur la délicatesse, ils offrent une peinture plus animée, et, plus franchement, toute l'énergie de l'ame humaine, je suis prêt à le reconnoître : mais je n'en pense pas moins que les mœurs de la vie policée sont, sans comparaison, plus propres à la bienveillance, à la pitié, et à l'empire de soi-même, qui sont la gloire d'un homme vertueux, et la plus haute perfection de notre nature, comme êtres raisonnables et doués d'une ame immortelle. Je préférerois donc, pour la poésie épique ou dramatique, les mœurs héroïques, qui prêtent davantage à l'art; mais quand il s'agit du bonheur réel ici bas, et de l'éternelle félicité qui nous attend ensuite, tout homme de bon sens, à moins qu'il ne soit aveuglé par les charmes de l'art, ou par les préjugés, donnera la préférence aux mœurs de notre temps.

CHAPITRE QUATRIÈME.

Continuation du sujet. Des caractères poétiques.

HORACE semble penser qu'une certaine connoissance de la philosophie morale suffit à un auteur pour donner à un personnage poétique les sentimens, et lui imposer des obligations convenables à son caractère. Cette opinion peut être vraie si la morale est le seul but du poëte; mais elle ne peut s'appliquer au dessin d'un caractère poétique en général. La connoissance de toute la philosophie du monde n'auroit pas rendu *Blackmore* plus capable de peindre des personnages tels que l'*Achille* d'*Homère*, l'*Othello* de *Shakespeare*, ou *le Satan du Paradis perdu.* Il faut encore ajouter à ce fonds d'instruction en morale, une connoissance profonde de l'humanité, une imagination élevée et brûlante, et la plus grande sensibilité, pour que le génie soit au niveau d'une tâche si difficile. *Horace* redoute si fort, en effet, le danger d'introduire des caractères nouveaux en poésie, qu'il cherche à détourner le poëte de cette tantative; et qu'il lui conseille de prendre ses personnages dans les anciens auteurs, ou dans la tradition (*a*).

(*a*) *Horat. Art. poet. vers.* 119 – 130. L'interprétation de l'auteur

Concevoir l'idée d'un homme vertueux, et inventer un grand caractère poétique, sont deux choses bien différentes, quoique quelques critiques modernes aient semblé les confondre. La première est facile pour toute personne suffisamment instruite des devoirs de la vie : la dernière est peut-être le plus ardu de tous les efforts de l'esprit humain, si véritablement difficile, que, quoiqu'il ait été tenté par un certain nombre de poëtes, il n'y a encore qu'*Homère*, *Sakespeare* et *Milton*, qui l'aient fait avec succès. Mais les caractères parfaitement vertueux ne sont pas les plus propres à la poésie ; et il paroît convenu que la divinité ne devroit jamais se trouver dans cet échafaudage de machines, qu'une fable poétique exige. Lui prêter un langage et une conduite de notre

ne me paroît pas exacte ; et il me semble que si *Horace* engage l'auteur à traiter des sujets et des personnages connus, il ne lui en donne pas moins des conseils, pour réussir à traiter des personnages et des sujets nouveaux.

> Aut famam sequêre, *aut sibi convenientia finge*,
> Scriptor. ---- ---- ----
> *Si quid inexpertum scenæ committis, et audes*
> *Personam formare novam, servetur ad imum*
> *Qualis ab incepto processerit, et sibi constet.*

Suivez la tradition, (*pour les anciens*) ou faites en sorte qu'ils (*les nouveaux*) ne se démentent point. Si vous osez inventer un sujet nouveau, et hasarder un personnage d'imagination, que ce personnage ne sorte jamais de son caractère, et qu'il se soutienne, comme vous l'avez annoncé, depuis le commencement jusqu'à la fin.

(*Note du traducteur.*)

invention est, à mon avis, une grande inconvenance; et toute la richesse poétique, qui est et qui doit être nécessairement au-dessous du sujet, ne peut jamais satisfaire les idées de l'esprit humain à cet égard (*a*). La poésie, suivant les meilleurs critiques, est une imitation de la vie humaine; et conséquemment les caractères poétiques, quelques généreux qu'ils soient, participent aux passions et aux foiblesses de l'humanité. Sans les défauts de quelques principaux personnages, l'*Iliade* ne seroit ni si intéressante, ni si morale; et les endroits de l'*Énéïde*, qui sont les plus touchans et les plus fertiles en évènemens, sont ceux où l'auteur peint les égaremens d'une passion déréglée. (*b*) La plus

(*a*) Il est amusant de considérer les idées différentes que nos poëtes ont conçues, sur la manière la plus convenable de faire parler la divinité. *Milton* lui prête les discours qui, de son temps, étoient regardés comme les plus religieux et les plus nobles. *Cowley, dans sa Davidéïde*, introduit Dieu parlant en vers alexandrins; il pensoit, sans doute, qu'un vers de six pieds avoit plus de dignité qu'un vers de cinq pieds. *Brown*, au contraire, dans sa *Guérison de Saül*, fait parler Dieu en vers de trois syllabes; et l'auteur de *la Préexistence*, poëme qui est dans la collection de *Dodsley*, pense qu'il est plus décent que l'Être suprême *annonce les décrets du destin*, dans un discours *d'une longueur majestueuse et entièrement différent de tous ceux que prononcent tous les princes de la terre.*
(*Note de l'auteur.*)

(*b*) Je veux parler ici de la destruction de *Troye*, de la guerre de *Turnus*, du désespoir et de la mort de *Didon*. Tout le monde sait que la guerre de Troye est la suite d'une passion criminelle; mais je demande la permission de faire quelques remarques sur la destinée de *Turnus* et sur celle de *Didon*.

1. *Turnus* est un prince jeune, brave et amoureux. Sa désobéis-

instructive de toutes les tragédies, je parle de *Macbeth*, est fondée sur des crimes d'une effrayante énormité; et si *Milton* n'eût pas fait entrer dans son

sance à la volonté de *Jupiter*, qui lui est annoncée par des oracles et par des prodiges, dont il ne peut méconnoître le sens, son opiniâtreté à soutenir ses prétentions sur *Lavinie*, que le destin réserve à son rival, l'engagent dans une guerre, qui se termine par sa mort. Elle nous touche néanmoins, quoiqu'à ses derniers momens il en reconnoisse la justice. S'il eût été moins aimable, son sort nous eût moins intéressés; et s'il eût été plus vertueux, l'auteur n'eût pas eu à traiter la guerre d'Italie, ou lui eût assigné des causes moins probables peut-être, moins honorables pour les Troyens, et conséquemment pour Rome. *Virgile* professe partout la piété envers les Dieux, comme la première des vertus humaines, comme celle à laquelle tous les devoirs, toutes les affections doivent céder, quand ils se trouvent en contradiction avec elle.

2. Les amours d'*Enée* et de *Didon* sont criminels des deux côtés. En s'attachant à cette reine infortunée, avec qui il sait qu'il ne peut rester, sans résister à la volonté des Dieux, Enée se rend coupable, non-seulement d'impiété, mais encore d'une négligence momentanée de ses devoirs envers ses compagnons, dont il est le chef et le souverain. *Didon*, en s'abandonnant aux desirs du prince troyen, viole les vœux qu'elle a solemnellement faits, et prend une résolution qu'elle n'ignore pas être contraire à la destination de son amant, puisqu'il a été le premier à lui apprendre qu'il étoit appelé par les Dieux, à conduire ses Troyens en Italie, et à s'y marier avec une femme de cette contrée. *Didon* a quelques qualités nobles et aimables; et si le poëte a mêlé des défauts à son caractère, c'est, sans doute, dans la vue de nous faire excuser sa fatale catastrophe, et principalement pour offrir à ses concitoyens un portrait exact de ce peuple, qui a été si long-temps l'objet de leur jalousie et de leur haine. La passion de cette reine pour Enée est *despectueuse* envers les Dieux, nuisible à ce prince et à sa suite, et indécente en soi. *Didon* est un peu libre dans ses principes religieux (1); et ce trait de caractère,

(1) Ce reproche est probablement fondé sur cette réflexion amère de DIDON :
Scilicet is superis labor est; ea cura quietos sollicitat.

Sans doute les Dieux ne s'occupent que de ce mortel; et ses intérêts sont assez puissans pour troubler leur repos.

VIRG. Æn. lib. 4. (*Citation du traducteur.*)

plan les fautes de nos premiers parens, aussi bien que leur innocence, son divin poëme auroit été privé d'un grand intérêt, et ne seroit pas devenu,

choquant dans une femme, a dû coûter à notre poëte religieux. Quoique sa conduite, au moment de la fuite d'*Enée*, soit convenable à une grande princesse, entraînée par une passion plus ardente que délicate, elle n'est pas néanmoins telle que nous aurions pu l'attendre de cette douceur de caractère et de cette affectueuse sensibilité, sans lesquelles une femme ne peut être véritablement aimable. Si l'on excepte les regrets qu'elle témoigne de n'avoir point d'enfant d'*Enée* (1), ses menaces, ses plaintes, ses reproches, ne présentent aucun des traits qui caractérisent les affections de son sexe. L'orgueil, le désespoir, la vengeance remplissent son ame, et y étouffent toute autre pensée; et elle termine sa vie en invoquant par des imprécations faites avec une solemnité froide, mais frappante, la mort de son amant fugitif, la destruction des Troyens, celle de leur postérité la plus reculée.

Virgile a essuyé quelques reproches sur la conduite de cette partie de son poëme; je ne sais pas s'ils sont bien fondés. Il n'étoit pas obligé de donner une perfection morale aux caractères de ses personnages. *Enée*, moins parfait, eût peut-être répandu plus de vie dans le poëme; mais alors, il n'eût pas été conforme au principal dessein du poëte, qui étoit d'attacher les Romains à la personne et au gouvernement d'*Auguste*, dont le prince troyen étoit la souche poétique. Ce héros, il est vrai, manque à son caractère pieux et patriotique, en répondant à la passion de *Didon*; mais cette faute est purement humaine, et peut facilement être excusée. Nous ne devons pas d'ailleurs estimer la moralité d'une action par ses conséquences, à moins qu'elles n'aient été prévues. Mais dès qu'il a été réprimandé par *Mercure* sur sa désobéissance, il revient à ses devoirs,

(1) Saltem, si qua mihi de te suscepta fuisset
Ante fugam soboles, si quis mihi parvulus aulâ
Luderet Æneas, qui te tantum ore referret,
Non equidem omnino capta, aut deserta viderer.

Si, du moins, avant ton départ, j'avois un gage de ton amour; si un jeune enfant d'Énée, qui me retraceroit l'image de son père, amusoit ma cour de ses jeux, je ne me croirois ni trompée, ni entièrement abandonnée.

(Citation du traducteur.)

comme

comme nous l'estimons aujourd'hui, un trésor si vaste, qu'il seroit impossible à tout autre auteur, qui ne seroit pas inspiré, de le renfermer dans un

malgré tant de motifs pour aimer *Carthage* ; et son affection pour la reine paroît alors plus délicate que celle de la reine pour lui. Mais la faute de *Didon* n'est-elle pas également humaine ! N'est-elle pas également excusable par les circonstances ! Dans ces deux suppositions, sa punition n'est-elle pas plus grave que son crime ! En convenant de tout cela, il ne s'ensuivra pas encore que *Virgile* soit blâmable. Si on exigeoit que les principes rigoureux de la justice distributive réglassent toujours la marche de la poésie, elle ne seroit plus une imitation de la vie humaine ; et comme tous ces grands évènemens seroient prévus, et se termineroient selon nos desirs, ils n'exciteroient en nous, ni surprise, ni intérêt. En effet, un amour sans frein a toujours été suivi de conséquences plus désastreuses pour le sexe le plus foible, que pour le sexe le plus fort, non pas parce que cette passion est moins déréglée dans l'un que dans l'autre ; mais parce qu'ils sont contenus, le premier, par les plus puissans motifs de l'intérêt, de l'honneur et des devoirs, et le dernier, par les mouvemens d'une raison supérieure, par ceux d'une noble générosité, et par tous les sentimens de la plus affectueuse compassion. Notre poëte donne à *Didon* la place la moins fâcheuse dans *la région de Deuil*, parmi les ombres (1), d'où, suivant son système, après lui avoir fait subir les peines expiatoires indispensables, il la fait passer dans l'Elysée, pour y goûter, pendant des milliers d'années, les plaisirs et la félicité qui y sont attachés, et être rappelée ensuite sur la terre, pour y animer un autre corps, et saisir les occasions favorables de pratiquer les vertus, et de jouir du bonheur qui est la récompense d'une bonne conduite.

Il n'y a de blâmable dans un poëme, que les incidens qui en choquent le dessin principal, ou qui sont en eux-mêmes contraires à la nature, sans goût et sans moralité. L'épisode de *Didon*, comme *Virgile* l'a traité, est parfaitement d'accord avec son dessin principal; car il place son héros dans un nouveau jour, qui nous éclaire d'une manière différente sur ses qualités personnelles. Il doit avoir été extrêmement intéressant pour les Romains, puisqu'il y est question de leur jalousie contre *Carthage*, un des plus importans incidens de toute leur histoire. On ne peut appeler

(1) Voyez ESSAI SUR LA VÉRITÉ. Part. 3. Liv. 2. C'est un ouvrage du même auteur.

cercle aussi resserré. La vertu, la vraie vertu est uniforme et invariable. Dans certaines circonstances données, nous pouvons ajouter aux qualités d'un homme vertueux; mais les évènemens dont il doit être le moteur, ne nous frapperont jamais autant que ceux qui naissent des passions, dont il n'est pas possible de calculer les mouvemens. C'est au caractère violent d'*Achille* que nous devons ces grands incidens, qui n'auroient pas eu lieu, s'il avoit été aussi calme et aussi prudent qu'*Ulisse*, aussi pieux, ou aussi bon citoyen qu'*Énée*. C'est la violence de son ressentiment qui lui fait rejetter les offres d'*Agamemnon*, dans le neuvième chant. C'est

cet épisode insipide, ou le juger contraire à la nature; car il est, sans contredit, un chef-d'œuvre incomparable de poésie. La description de la passion de *Didon*, depuis son commencement jusqu'à sa fin désastreuse, et dans chaque période de ses progrès, est sublime, harmonieuse, naturelle, pathétique et pittoresque à un dégré qui n'a jamais été égalé, et qu'on ne surpassera jamais. Que pourroit-on objecter contre la moralité de cette fable, qui recommande la piété et l'amour de la patrie, comme les plus indispensables devoirs d'un souverain, qui peint, des plus effrayantes couleurs, les suites fatales de l'imprudence d'une femme, de la désobéissance à la volonté des Dieux, de la violation des vœux solemnels, et de la complaisance pour des desirs coupables!

J'ai entendu quelques personnes censurer la part que *Vénus* et *Junon* prennent à l'action : mais il faut les considérer comme des personnages poétiques d'une probabilité suffisante au temps de *Virgile*, et qui signifient seulement que *Didon* a été entraînée à cette passion malheureuse, d'abord, par sa foiblesse, et ensuite par son ambition. Voyez sa conversation avec sa sœur, au commencement du quatrième livre. Le lecteur qui aime *Virgile* autant qu'on doit l'aimer, me pardonnera, sans doute, cette longue note.

(*Note de l'auteur.*)

la violence de son amitié, si je peux m'exprimer ainsi, qui comprime ce ressentiment, et qui le fait céder à la demande de *Patrocle*, dans le seizième chant. Dans le vingt-quatrième chant, c'est encore la violence de son affection pour son père âgé, et son respect pour les ordres de *Jupiter*, qui, en appaisant ses regrets sur la mort de son ami, et sa soif de le venger, le déterminent à rendre à *Priam* le corps défiguré d'*Hector*. Au reste, nous ne voyons qu'avec peine des calamités qui ne sont pas provoquées par des crimes; et conséquemment, la poésie cesseroit d'exercer aucune influence agréable sur nos affections tendres, si elle n'avoit à représenter que des caractères vertueux. Et comme, dans la vie, le mal est la pierre de touche de notre moralité, et les occasions d'erreur, celle de notre jugement, de même les caractères méchans, ou mixtes sont utiles en poésie, lorsque leur opposition, avec les caractères vertueux, fournit à ceux-ci l'occasion d'exercer leurs vertus.

Mais tous ces personnages, au sort desquels le poëte a dessein de nous intéresser, doivent, pour fixer notre attention sur eux, se rendre recommandables par la réunion des agrémens et des qualités propres à nous toucher : et la plus grande difficulté de l'art, pour ravir notre estime, notre pitié ou notre admiration, sans affoiblir notre haine pour le vice, ou notre amour pour la vertu, consiste

peut-être à mêler, avec habileté, les fautes que le poëte croit utiles de faire commettre à chaque personnage, avec ces mêmes facultés morales ou corporelles, qui peuvent les compenser. Dans beaucoup de nos contes, et dans quelques-unes de nos comédies, il se trouve malheureusement que le héros de la pièce est si séduisant, qu'il nous dispose à approuver toutes les parties de son caractère, bonnes ou mauvaises; mais un grand maître connoît l'art de diriger, selon ses vues, la sensibilité humaine, et, sans pervertir nos facultés, comme sans confondre la vérité et le mensonge, de faire du même personnage, l'objet de différens sentimens de pitié ou de haine, d'admiration ou d'horreur. Qui n'estime et n'admire pas *Macbeth*, pour son courage et sa générosité? Qui ne ressent pas pour lui quelque pitié, quand il est livré à toutes les terreurs d'une imagination effrayée, à son caractère superstitieux, et à sa conscience ensanglantée? Qui ne l'abhorre pas, comme un monstre de cruauté, de perfidie et d'ingratitude? Ses bonnes qualités, en nous rapprochant de lui, nous rendent les témoins presqu'oculaires de ses crimes, et nous portent à partager ses remords; et cependant son exemple ne peut manquer de nous maintenir fortement dans notre amour pour la vertu, et de garantir notre esprit de toute tentation du crime. Au lieu que s'il eût été privé des bonnes

qualités que nous remarquons en lui, nous n'eussions pris qu'un léger intérêt à son sort, qui ne nous auroit frappés que superficiellement. Dans ce cas, cet exemple n'auroit pas eu plus d'autorité que celui d'un voleur, dont nous ne savons rien, sinon qu'il a été interrogé, condamné et exécuté. *Satan*, dans *le Paradis perdu*, est un caractère dessiné et soutenu avec le jugement le plus parfait. Les vieilles furies, ou divinités infernales, *Hécate*, *Tisiphone*, *Alecto*, *Mégère*, sont des objets d'une horreur que rien n'adoucit ou ne compense; *Titye*, *Encelade* et ses frères ne sont remarquables que par leur impiété, leur difformité, et leur grandeur démésurée; *Pluton* est, tout au plus, un personnage insipide, et *Mars* un libertin et une mauvaise tête; le tyran de l'Enfer du *Tasse*, un monstre laid et gigantesque. Mais nous sommes forcés d'admirer, dans *le Satan de Milton*, la majesté de cet archange dégradé, en même-temps que nous détestons sa *dépravité* insurmontable. Mais de tous les caractères poétiques, l'*Achille* d'*Homère* (*a*)

(*a*) Je dis l'*Achille* d'*Homère*; car les auteurs modernes ont avili le caractète de ce héros, en le supposant invulnérable, excepté aux talons. Je ne dirai pas combien de fois j'ai entendu reprocher cette absurde supposition à *Homère*; et il est bien vrai qu'en l'admettant, l'*Iliade* entière ne seroit qu'une absurdité continuelle. Mais, tout au contraire, *Homère* expose son héros aux blessures et à la mort comme les autres hommes; et si ceux qui reprochent cette faute à *Homère*, lisoient son poëme, ils verroient que, pour prévenir toute erreur à ce sujet, il fait blesser

me paroît un chef-d'œuvre de la plus rare invention et de la perfection la plus achevée. Les avantages qu'on en retire pour la morale sont infinis; et il peut être considéré comme la source unique de la morale de toute l'*Iliade*. Si le caractère généreux et violent d'*Achille* ne l'avoit pas porté d'abord à défendre l'augure *Chalchas* contre les soupçons d'*Agamemnon*, et ensuite sur la provocation de ce chef vindicatif, à abandonner, pour un temps, la cause commune de la Grèce, les suites fatales d'une dissension entre des confédérés, et la conduite capricieuse et tyrannique d'un chef, n'auroient pas fourni la morale principale du poëme d'*Homère*; et *Sarpédon*, *Enée*, *Hector*, *Ulisse*, et ses autres héros, modèles d'agrémens en poésie, n'auroient pas eu l'occasion de se distinguer par l'exercice des vertus qu'ils offrent à l'exemple et à l'imitation de l'humanité.

Ceux qui jugent *Achille* sur l'esquisse imparfaite qu'*Horace* en a tracée dans son *Art poétique*, et qui le considèrent comme un composé odieux de colère, de vengeance, de férocité, d'obstination et d'orgueil, sont bien éloignés des vues d'*Homère* et des affections que son poëme devoit leur inspirer.

Achille au bras droit, par la lance d'*Astéropée*, dans un combat sur les rives du Scamandre. Voyez l'*Iliade*, chant 21.

(*Note de l'auteur.*)

Achille a, sans doute, ces vices à un certain dégré; mais ils sont balancés par d'excellentes qualités contraires, qui en font un caractère très-intéressant, et de l'*Iliade* un poëme plein d'intérêt Il n'y a pas de lecteur qui n'abhorre les imperfections de ce héros; mais il doit être, pour tous ceux qui lisent *Homère* avec réflexion, un objet d'estime, d'admiration et de pitié; car il possède autant de bonnes qualités que de mauvaises, et il est extrême dans toutes. Il n'a pas un seul défaut, pas une seule vertu que l'art merveilleux du poëte ne fasse servir au dessin du poëme, au progrès et à la catastrophe de l'action. De sorte que le héros de l'*Iliade*, considéré comme personnage poétique, est précisément ce qu'il doit être, ni trop grand, ni trop petit, ni pire, ni meilleur. Dans toutes les circonstances, il est remarquable par son horreur pour l'oppression, par la noblesse et la générosité de son ame, par sa passion pour la gloire, par son amour pour la vérité, la franchise et la liberté. En général, il est exact aux devoirs de la religion, bienfaisant et bon pour tous les hommes, excepté pour ceux dont il a à se plaindre. Il est tendrement attaché à son gouverneur *Phœnix*; et non-seulement il est sensible aux malheurs de *Priam*, son ennemi, mais il lui donne encore, du ton le plus affectueux, toutes les consolations que la pauvre théologie d'*Homère* peut lui fournir. Quoiqu'il ne soit pas

partisan de la querelle, au soutien de laquelle son mauvais destin l'a appelé, il est profondément attaché à son pays; et comme il est violent dans ses vengeances, il l'est aussi dans sa tendresse pour son vieux père *Pelée* et pour son ami *Patrocle.* Il n'est point débauché comme *Paris*; il n'est point grossier comme *Ajax.* Ses bonnes qualités sont d'un prince, et ses amusemens dignes d'un héros. Ajoutez à cela, pour excuser la violence de sa colère, que l'affront qu'il avoit reçu, étoit, suivant les mœurs de cet âge, de la nature la plus injurieuse, et que non-seulement il ne l'avoit pas provoqué, mais que, de la part d'*Agamemnon*, cet affront décéloit une indifférence grossière pour le mérite, aussi bien que des dispositions tyranniques, intéressées, ingrates et insolentes. Quoiqu'il soit souvent inexorable dans ses fureurs, il est cependant juste de remarquer qu'il n'étoit pas naturellement cruel (*a*), et que ses vengeances les plus féroces étoient celles que, dans ces âges grossiers, on devoit attendre d'un homme impétueux, d'un courage invincible, et d'une force extraordinaire, lorsqu'il étoit emporté par le ressentiment d'une

(*a*) Voyez l'*Iliade* 21 et 24 chant. Dans le premier de ces deux chants, *Achille* dit lui-même, qu'avant la mort de *Patrocle*, il a souvent ménagé la vie de ses ennemis, et qu'il y a pris plaisir. Il est extraordinaire que ce passage ait été oublié dans la traduction de *Pope*.

(*Note de l'auteur.*)

injure, ou par la frénésie de la douleur. On ne peut contester les droits de ce héros à l'admiration des hommes. Chaque partie de son caractère est étonnante et sublime. Sa personne réunit la force, la légèreté, et la plus grande beauté humaine ; et il ne se vante jamais de ce dernier avantage, auquel il seroit au-dessous d'un si grand homme d'attacher quelque prix. Le destin lui avoit laissé le choix de retourner dans ses états, avant la fin de la guerre, ou de rester devant Troye. En prenant le premier parti, il devoit vivre heureux et tranquille jusques dans un âge avancé : en se déterminant pour le second, il devoit mourir à la fleur de son âge. Sa tendresse pour son père, et son attachement pour son pays natal le pressoient vivement pour le premier ; mais le desir de venger la mort de son ami le détermina pour le second, malgré les suites qu'il devoit avoir. Cette résolution développe à la fois, la grandeur de son courage, la chaleur de son amitié, et la violence de ses passions impétueuses ; et c'est le concours de toutes ces affections qui lui assure, sans réserve, la pitié et l'admiration d'un lecteur attentif. La magnanimité de ce héros est supérieure à la crainte de la mort, à tous les prodiges, et même à ceux du plus effrayant présage. Je veux parler du discours de son cheval *Xanthe*, à la fin du dix-neuvième chant, et de sa conduite en cette occasion ;

je m'étendrai un peu sur cet incident, dans la vue de venger *Homère*, et pour ajouter encore à ce que je viens de dire, quelques idées nouvelles sur le caractère d'*Achille.*

Cet incident est merveilleux, sans doute, et il a été généralement condamné, même par les admirateurs d'*Homère* ; mais quoique je ne croye pas à l'infaillibilité de ce grand poëte, je pense qu'il peut être reçu et qu'il est aussi utile qu'important. Madame *Dacier* a prouvé complettement que ce miracle étoit assez probable du temps d'*Homère*, pour qu'il se crût autorisé à l'insérer dans son poëme. C'est un acte de la puissance de *Junon* ; et puisque nous avons reconnu cette puissance dans les autres parties, nous ne pouvons pas la rejetter ici. Il y a d'ailleurs dans l'histoire poétique de la Grece, et dans l'histoire civile de Rome, des fables semblables, qui étoient l'objet d'une croyance assez étendue. Mais madame *Dacier*, ni aucun des commentateurs d'*Homère*, n'a pris garde au mérite d'avoir placé cet incident où il est, et à son utilité, pour fixer nos idées sur le héros. *Patrocle* venoit d'être tué ; et *Achille*, oubliant l'injure qu'il avoit reçu d'*Agamemnon*, et transporté du desir furieux de venger son ami, alloit se jetter dans la mêlée, pour décharger sa fureur sur *Hector* et sur les Troyens. C'étoit l'instant fatal qui devoit fixer sa destinée. Il étoit en son pouvoir de se re-

tirer dans ses états, auprès d'un père qu'il chérissoit, avec la perspective assurée d'une vie longue et heureuse, mais obscure; et s'il s'exposoit aux combats, il étoit assuré de venger la mort de *Patrocle* par celle de ses ennemis, que la sienne devoit suivre aussi-tôt. Tels étoient les décrets du destin, et il les connoissoit bien. Il n'auroit pas été surprenant cependant qu'un esprit aussi impétueux oubliât cette situation, au milieu des transports de sa douleur et de sa rage : mais son cheval, merveilleusement doué par *Junon*, dans cette circonstance, après avoir exprimé, par une contenance affligée, son tendre attachement pour son maître, ouvre la bouche, et, dans un discours humain, lui annonce le terme de sa vie. La crainte de la mort et la crainte des prodiges sont deux affections différentes; et un grand homme qui auroit fait ses preuves contre l'une, pourroit encore être vaincu par l'autre! « J'ai connu un soldat, dit » *Addisson*, qui, monté sur la brêche, avoit peur » de son ombre, et qui n'entendoit pas, sans pâlir, » un petit bruit à sa porte, quoique le jour précédent, il eût marché contre une batterie de » canons (*a*) ». Mais *Achille*, que nous connoissons déjà comme inaccessible à toute crainte des hommes, nous montre maintenant ce dont nous n'avions encore aucune idée; et ce qui doit nous

(*a*) Spectat. N°. 12.

en donner une plus haute de son courage, c'est qu'il n'est ni effrayé, ni même ému de la certitude de sa mort, non plus que des présages effrayans qui la lui annoncent. Je vais citer la traduction de *Pope*, qui, dans cet endroit, s'il n'est pas supérieur, est au moins égal à l'original :

Alors cessa pour toujours, par les Parques coupée,
Cette voix fatidique. L'intrépide guerrier répondit,
Avec une colère inflexible, qu il en soit ainsi !
Les présages, les prodiges ne peuvent m'effrayer.
Je sais mon sort : mourir, ne plus voir
Mes parens si chéris, ni mon pays natal.
C'en est fait. Puisque le Ciel l'ordonne, je périrai;
Mais, Troye, tu vas périr! Il dit, et se précipite dans les rangs (*a*).

C'est une preuve égale de richesse d'invention et d'exactitude de jugement dans *Homère*, d'avoir donné quelques bonnes qualités aux caractères méchans, et quelques défauts aux bons caractères. *Agamemnon*, malgré son orgueil, est un habile général, un homme vaillant, et publiquement reconnu pour tel par la plus grande partie de l'armée.

(*a*) Then ceas'd for ever, by the Furies tied
His fateful voice. Th' intrepid chief replied,
With unabated rage : « So let it be!
» Portents and prodigies are lost on me.
» I know my fate : — To die, to see no more
» My much-loved parents, and my native shore.
» Enough : — When Heaven ordains, I sink in night —
» Now perish, Troy. » He said, and rush'd to fight ».

Paris, quoiqu'efféminé et vain des charmes de sa personne, est néanmoins d'un bon naturel, souffrant la censure, ne manquant pas de courage, et d'une éminente habileté dans la musique et dans les beaux arts. *Ajax* est un énorme géant, hardi, par insensibilité pour le danger, et par confiance dans sa force, plutôt que par aucun principe généreux, insolent envers les dieux, sans être évidemment impie (*a*); il montre néanmoins, dans ses mœurs, une sorte de franchise et de sincérité brusque, qui lui donne des droits à notre estime; et il est toujours disposé à secourir ses compatriotes, à qui il rend de grands services en beaucoup d'occasions périlleuses. *Homère* a trouvé les moyens de réveiller notre pitié et presque notre amour pour *Hélène* même, malgré ses fautes, et les calamités profondes dont elle est la cause coupable; et il le fait dans l'intention d'affoiblir l'impression du crime de *Paris*, dont les plus respectables per-

(*a*) Cette brusquerie naturelle est sur-tout frappante, dans sa courte, mais célèbre invocation à *Jupiter*, dans le dix-neuvième chant, lorsqu'une obscurité surnaturelle l'empêchoit de distinguer les ennemis de ses propres soldats. Sa prière semble être plutôt l'effet de l'impatience, que celui de la piété, ou de l'amour de la patrie. *Pope* lui a donné un ton plus grave que dans les vers d'*Homère*, et que la conduite d'*Ajax* ne peut justifier:

Maître du Ciel et de la Terre,
Roi des Rois et père des Dieux,
Exauce mon humble prière.

(*Note de l'auteur.*)

sonnages du poëme parlent avec une horreur convenable. Elle est si tourmentée de remords, si prompte, en toute circonstance, à condamner sa conduite passée, si attachée à ses amis, si empressée à rendre justice à tout mérite extérieur, et d'une beauté si accomplie, qu'elle surprend notre admiration, comme celle du conseil de *Priam*. *Ménélas*, quoique justement sensible à l'affront qu'il a reçu, est cependant un homme modéré, clément, d'un excellent naturel, brave soldat, et très-bon frère; mais il y a dans son caractère une teinte de vanité, qui lui fait manifester une trop haute opinion de son mérite, sans toutefois rabaisser, ni mépriser jamais celui des autres. *Priam* aurait des droits infinis à notre estime et à notre pitié, si l'inexcusable foiblesse avec laquelle il flatte les caprices, et l'indulgence avec laquelle il excuse les crimes du plus coupable de tous ses enfans, ne le rendoient responsable de la destruction totale de son peuple, de sa famille et de son trône. Madame *Dacier* suppose qu'il a perdu son autorité, et qu'il est obligé de se conformer à la politique qu'exigent les circonstances; mais je ne trouve pas cette supposition bien prouvée. Je vois, au contraire, que lui et *Paris*, son indigne favori, sont les seules personnes de distinction dans Troye qui s'opposent à la restitution d'*Hélène*. La foiblesse de *Priam*, si on peut lui donner un nom si modéré,

quoique vicieuse, est une disposition assez commune, et qui a souvent produit de grands maux dans la vie privée, comme dans la vie publique. L'écriture en donne un exemple frappant dans l'histoire du bon vieil *Elie*. *Sarpédon* est, de tous les héros d'*Homère*, celui dont le caractère approche le plus de la perfection; mais il ne paroît qu'un instant sur la scène. Un prince souverain, qui ne se regarde que comme un magistrat nommé par le peuple, au-dessus de tous pour le bien général, obligé par un sentiment d'honneur et de reconnoissance à leur servir d'exemple, et à les surpasser en vertus, comme il les surpasse en rang et en autorité; c'est un caractère qu'on attendroit difficilement de ces temps grossiers. *Hector* est le héros favori de tous les lecteurs; et c'est avec raison. Il joint à la véritable valeur le plus généreux patriotisme. Il déteste le crime de *Paris*; mais dans l'impossibilité d'écarter la guerre, il juge qu'il est de son devoir de défendre jusqu'à la fin, son pays, son frère et son prince. Ainsi qu'*Achille*, il prévoyoit sa mort; ce qui excite notre intérêt, et nous donne une juste idée de sa grandeur d'ame. Dans toutes les relations de la vie privée, il manifeste au plus haut dégré les plus excellentes qualités, soit comme fils, soit comme frère, soit comme mari, soit comme père; et, au milieu de tous ces héros, il se distingue encore par la tendresse de ses

affections, par la douceur de ses mœurs, et par sa piété respectueuse dans tous les devoirs de la religion.

Les lamentations d'*Hélène*, sur le cadavre de ce héros, nous instruisent d'un trait qui exprime fortement la générosité et la délicatesse de son ame: c'est qu'il étoit la seule personne de Troye qui l'eût toujours traitée avec bienveillance, qui ne lui eût jamais reproché d'avoir fait le malheur public, et qui n'entendît jamais les autres lui faire ce reproche sans les en blâmer. Un peu de goût pour le faste, ce qui est bien excusable dans un chef, et quelques accès passagers de timidité, sont les seules taches que l'on puisse appercevoir dans ce héros, dont *Homère* a dessiné le portrait avec un soin et une attention qu'il est facile de remarquer; et quand on réfléchit que le même personnage, qui étoit aimé et admiré il y a trois mille ans, est encore l'objet de l'admiration et de l'amour des peuples les plus éclairés, on ne peut se dispenser de concevoir une idée supérieure de ce grand et ancien peintre de la nature humaine. C'est une preuve bien frappante que, malgré les vicissitudes infinies auxquelles les choses humaines sont exposées, l'intelligence et la moralité des hommes ont presque toujours été les mêmes dans tous les âges, et que les facultés, à l'aide desquelles nous distinguons la vertu et la vérité, sont

des

des parties réelles de notre nature originelle, et aussi peu sujettes aux caprices de la mode, que notre amour pour la vie, nos moyens physiques de voir et d'entendre, et notre besoin de boire et de manger. La morale la plus pure, un esprit supérieur et l'humanité, brillent éminemment dans cet étonnant poëte, dont les ouvrages, sous quelque point de vue qu'on les considère, ou comme un tableau des premiers âges, ou comme un trésor de sagesse et de morale, ou comme un monument de la puissance du génie, ou comme une histoire touchante et instructive, sont véritablement inappréciables.

En donnant ainsi un caractère touchant à *Hector*, et à quelques autres Troyens, *Homère* nous intéresse à la destinée de ce peuple, quoique nous sachions qu'il étoit l'agresseur depuis long-temps : et en mêlant si habilement la bonté et la méchanceté, la foiblesse et la vertu, il dessine ses personnages conformément aux apparences réelles de la nature humaine, et en fait des modèles plus utiles peut-être pour notre instruction, en même-temps que, sans choquer la vraisemblance, il distribue les ornemens convenables aux différentes parties de son poëme, les lie plus étroitement, et répand sur toute sa fable la variété et la vie. Et il faut bien observer que, quoique quelques-uns de ses caractères soient complexes, aucun néanmoins n'offre

de traits incompatibles, et qu'ils sont tous naturels, probables, et tels que nous les avons rencontrés, ou pu rencontrer dans le commerce du monde.

De ces mêmes vastes considérations du bien et du mal, dans leurs combinaisons et dans leurs formes, *Homère* a tiré les moyens de tracer des caractères parfaitement bien distincts et différens les uns des autres. Ensorte qu'avant d'être arrivés à la fin de l'*Iliade*, nous en connoissons tous les héros, comme les figures et les caractères de nos amis les plus familiers. *Virgile*, en se bornant lui-même à un petit nombre d'idées générales de fidélité et de courage, a fait de ses héros secondaires d'assez honnêtes gens ; mais ils sont tous les mêmes, et nous n'avons pas une seule idée claire de chacun d'eux. *Achate* est fidèle, *Gyas* est brave, *Cloanthe* est fort ; et nous pouvons en dire autant des autres (*a*) Nous voyons ses héros à une distance qui nous permet bien d'appercevoir leur forme et

(*a*) Je ne peux cependant partager l'opinion de ceux qui soutiennent qu'il n'y a point de caractères dans *Virgile*. *Turnus* est un bon caractère poétique, mais emprunté d'*Homère*, et un *Achille* en miniature. *Mézence* est bien dessiné; et c'est le poëte qui l'a inventé. Un tyran qui joint à l'impiété une cruauté et un orgueil insuportables ; intrépide sur le champ de bataille, et doué cependant d'une vertu aimable, qui se trouve quelquefois dans le cœur le plus inflexible, la tendre affection qu'il avoit pour son fils, plein de mérite. Le bon vieil roi *Evandre* nous offre un tableau charmant des mœurs simples, embellies par l'instruction, et qui ne sont pas altérées par la débauche. Nous avons déjà parlé de *Didon*. Il n'y a rien, je pense, dans *Camille*, qu'on ne doive attendre

leur grandeur, mais qui est encore trop éloignée, pour que nous puissions distinguer les traits de leur figure, qui ne me semble offrir de loin qu'une image vague et indécise. Mais nous connoissons des héros d'*Homère*, tout ce que nous pouvons desirer de particulier. Nous mangeons, nous buvons, nous discourons, nous combattons avec eux; nous les voyons dans l'action, dans le repos, sur le champ de bataille, sous leurs tentes, dans leurs habitations. Nous connoissons même tous les environs de Troye, comme si nous y étions allés. On rencontre parmi ces héros des caractères semblables, comme nous voyons dans la société des personnes qui se ressemblent; mais nous ne pouvons pas confondre l'un avec l'autre. *Ulisse* et *Nestor* sont tous deux sages, tous deux éloquens; mais la sagesse de l'un est le fruit de l'expérience, et celle de l'autre est le fruit du génie. L'éloquence de *Nestor* est douce, abondante, quelquefois déplacée, et dégénérant fréquemment en récit fabuleux. Celle d'*Ulisse* est serrée, énergique, persuasive, accompagnée d'une modestie et d'une simplicité particulières. Les héros d'*Homère* sont tous vaillans; mais chacun d'eux

de toute femme guerrière; mais les avantures de son enfance sont aussi extraordinaires qu'intéressantes. Étant encore enfant, elle fut attachée à une lance, et jettée de l'autre côté d'une rivière. Cette circonstance de sa vie est si singulière, qu'elle sembleroit fondée sur un fait, ou sur une tradition. *Plutarque* rapporte un fait semblable dans *la Vie de Pyrrhus*. (*Note de l'auteur.*)

offre une différence dans la vaillance qui lui est propre. Celle de l'un est fondée sur des principes; celle de l'autre, sur son tempéramment. Celui-ci est téméraire, celui-là prudent. Celui-ci est impétueux et opiniâtre, celui-là impétueux et flexible. Celui-ci est cruel, celui-là compâtissant. Celui-ci est insolent et fastueux, celui-là généreux et modeste. Celui-ci est vain de sa personne, un autre de sa force, un troisième de sa naissance : il seroit ennuyeux d'en faire l'énumération complette. Enfin presque tous les caractères héroïques se trouvent dans *Homère.*

Le Paradis perdu, quoique véritablement épique, ne peut cependant s'appeler un poëme héroïque, parce que les personnages qui y agissent ne sont pas des héros, mais des êtres d'un ordre supérieur (*a*). Le plan du poëte ne lui permettoit pas d'y admettre des héros semblables à ceux d'*Homère ;* mais tous ceux qu'il y a fait entrer sont parfaitement caractérisés. J'ai déjà parlé de *Satan*, qui est une espèce de caractère diabolique de la plus haute imagination. Les espèces inférieures sont très-variées et remarquables entre elles, par

(*a*) *Samson*, dans *les Agonistes*, est un genre de caractère héroïque, qui ne se trouve pas dans *Homère* : il est fortement dessiné et soutenu admirablement. *Dalila*, dans la même tragédie, est le personnage de femme le plus attrayant, le plus adroit et le plus méprisable que l'on puisse rencontrer dans aucun poëte, ancien ou moderne.

(*Note de l'auteur.*)

les variétés qui les distinguent. L'un est paresseux, l'autre avare, un troisième rhéteur, un quatrième furieux; et quoiqu'ils soient tous impies, il y en a quelques-uns qui le sont d'une manière plus outrageuse et plus blasphématoire que les autres. *Adam* et *Eve*, dans l'état d'innocence, sont bien imaginés et bien soutenus; et la différence de sentimens, fondée sur la différence du sexe, est exprimée avec une délicatesse inimitable, et une distinction très-philosophique. Après la chûte, il leur a conservé le même caractère, sans autre altération que celle qui devoit marquer le passage de l'innocence au crime. *Adam* brille encore de cette dignité, fondée sur la noblesse de son origine, et *Eve*, des charmes de la beauté, caractères qu'il est bien naturel de reconnoître dans le père et dans la mère du genre-humain. Parmi les esprits bienheureux, *Raphaël* et *Michel* se distinguent, l'un par son affabilité et sa bienveillance pour l'espèce humaine, et l'autre par sa majesté, qui commande plutôt le respect que la crainte. Nous sommes fâchés d'ajouter que les tentatives de *Milton*, pour prendre un plus grand essor, servent seulement à faire voir qu'il s'est élevé à la hauteur à laquelle il est possible à l'imagination humaine de parvenir, *sans être blessée par l'éclat de la lumière.*

J'ai été entraîné dans l'examen des caractères poétiques, plus loin que je ne me l'étois proposé,

et qu'il n'étoit nécessaire pour la recherche dont il s'agit. Car je présume qu'il est plus que prouvé, depuis long-temps, que le but de la poésie est de plaire, et que la poésie la plus parfaite doit aussi plaire davantage ; que ce qui est contraire à la nature ne peut plaire, et conséquemment, que la poésie doit être conforme à la nature. Qu'elle doit être conforme à la nature réelle, ou à la nature différente un peu de la réalité. Qu'en suivant la nature réelle, la poésie ne peut pas plaire plus que l'histoire, qui n'est qu'une copie de la nature réelle. Que nous en attendons d'autant plus de plaisir, que nous recevons avec plus d'indulgence ses fictions, et son style relevé. Qu'ainsi la poésie doit être, non pas conforme à la nature réelle, mais à la nature embellie d'une manière conforme à la probabilité et convenable au plan du poëte (*a*).

(*a*) Cùm mundus sensibilis sit animâ rationali dignitate inferior, videtur poesis hæc humanæ naturæ, largiri quæ historia denegat ; atque animo umbris rerum utcunque satisfacere, cum solida haberi non possint. Si quis enim rerum acutiùs introspiciat, firmum ex poesi sumitur argumentum, magnitudinem rerum magis illustrem, ordinem magis perfectum, et veritatem magis pulchram, animæ humanæ complacere, quam in naturâ ipsâ, post lapsum, reperiri ullo modo possit. Quapropter, cùm res gestæ et eventus, qui veræ historiæ subjiciuntur, non sint ejus amplitudinis, in quâ anima humana sibi satisfaciat, præsto est poesis, quæ facta magis heroïca confingat. Cum historia vera successus rerum, minime promeritis virtutem et scelerum narrat, corrigit eam poesis, et exitus et fortunas, secundùm merita et ex lege Nemeseos exhibet. Cum historia vera, obvia rerum satietate et similitudine, animæ humanæ fastidio sit, reficit eam poesis, inexpectata et varia et vicissitudinum plena canens. Adeo ut poesis ista non solùm ad delectationem,

C'est pour cela que nous nommons la poésie une *imitation de la nature :* car ce qui est proprement appelé *imitation*, contient toujours des détails qui ne sont point dans l'original. Si le modèle et le double sont exactement semblables, s'il n'y a

sed etiam ad animi magnitudinem, et ad mores conferat. Quare et merito etiam divinitatis particeps videri possit, quia animum erigit et sublime rapit, rerum simulacra ad animi desideria accommodando, non animum rebus, (quod ratio facit et historia) submittendo. BACON, de aug. scientiar.

(*Citation de l'auteur.*)

Le monde matériel étant une production bien inférieure au monde moral, la poésie semble destinée à suppléer à l'insuffisance de l'histoire, et à présenter à l'esprit les ombres de toutes les choses dont il ne peut saisir les corps. En effet, si on examine, avec une attention scrupuleuse, la différence de la poésie et de l'histoire, la première fournira mille preuves incontestables, qu'elle offre à l'esprit humain des sujets infiniment plus relevés, dans un ordre plus parfait, et d'une variété plus attrayante, que, depuis la chûte de l'homme, il ne peut en rencontrer dans toute la nature. C'est pourquoi les actions et les évènemens qui sont l'objet de l'histoire véritable, n'étant pas assez importans pour satisfaire l'avidité de l'esprit humain, la poésie est toujours auprès de lui, tenant à sa disposition des sujets plus nobles. L'histoire véritable rapporte la suite des choses, sans égard aux vertus ou au crimes des personnages : la poésie s'en empare, et peint les évènemens et les résultats suivant les mérites des acteurs et les loix de *Némésis*. L'histoire véritable éloigne d'elle l'esprit humain, par la quantité et la similitude des faits; la poésie le rappelle en lui montrant des faits inattendus, variés, produits par les vicissitudes naturelles des choses. De sorte que la poésie n'est pas seulement destinée aux plaisirs de l'esprit, mais qu'elle étend ses connoissances, et intéresse également les mœurs. Aussi l'a-t-on justement regardée comme une émanation de la Divinité, parce qu'elle élève l'esprit, qu'elle le ravit dans les espaces sublimes, et qu'elle soumet les choses à son goût, au lieu qu'il est obligé de le soumettre aux choses, suivant les principes de la raison et de l'histoire.

rien dans l'un, qui ne soit dans l'autre, nous pouvons appeler le dernier une représentation, une copie, un dessin, un tableau du premier; mais il ne pourra jamais être considéré comme une imitation.

CHAPITRE CINQUIÈME.

Derniers éclaircissemens sur l'arrangement poétique.

Nous avons déjà observé que les évènemens poétiques devoient être *plus rapprochés*, *plus évidemment résultans des causes et de leurs effets*, et *développés dans un ordre plus flatteur pour l'imagination*, *et plus intéressant pour les passions*, que les évènemens de l'histoire ne le sont communément. Cela paroît exiger quelques éclaircissemens.

1. Il y a des parties de l'histoire qui nous intéressent beaucoup, et d'autres qui nous intéressent si peu, que, sans leur liaison avec les évènemens, nous serions tentés de les rejetter entièrement. Mais toutes les parties d'un poëme doivent être intéressantes; grandes, pour faire naître l'admiration et la terreur; inattendues, pour frapper de surprise; pathétiques, pour éveiller nos tendres affections; importantes, par leur concours à l'éclaircissement de la fable, et au développement du caractère humain; amusantes, par les peintures agréables qu'elles nous présentent de la nature, ou par leur utilité particulière, pour étendre notre instruction morale. Et par conséquent, le poëte ne doit employer dans la composition de son poëme, épique ou dramatique, soit qu'il le tire de l'histoire, soit qu'il le fonde sur la tradition, aucun

évènement, qui ne tende à l'un ou à l'autre de ces buts.

2. L'histoire rapporte quelques évènemens, seulement parce qu'ils sont vrais, quoique leurs résultats soient étrangers à la circonstance, et que leurs causes soient ignorées ; mais les causes de tous les évènemens poétiques doivent être connues, pour qu'on puisse juger de leur probabilité, et les effets doivent être remarquables, afin de donner de l'importance aux évènemens.

3. Une histoire peut être aussi longue qu'on le voudra, pourvu que, déjà instructive et véritable, elle soit encore une bonne histoire ; mais un poëme ne doit pas être trop long. Premièrement, parce qu'il est très-difficile de faire un bon poëme, et que s'il est encore long, il devient un ouvrage trop étendu pour la vie d'un homme, et exige trop de connoissances pour qu'un seul homme y suffise. Secondement, parce qu'on ne peut être vivement touché de l'ouvrage sans se souvenir distinctement du sujet ; ce qui seroit impossible, si l'ouvrage étoit trop long (*a*). Et troisièmement, parce que la poésie excite sur-tout l'imagination et les passions, qui ne peuvent supporter une agitation trop forte, sans mettre l'ame dans une situation fâcheuse, qui peut altérer la santé. Que ces trois considérations sur l'art poétique puissent aug-

(*a*) *Aristot.* Poet. parag. 7.

menter l'action agréable de la poésie, et assurer son but, c'est ce qui ne me paroît pas avoir besoin de preuves.

4. La force d'une passion dépend, en partie, de la force de l'impression faite par ce qui en est l'objet. Les malheurs dont nous sommes témoins, nous affectent plus que ceux dont nous entendons parler ; et parmi les descriptions d'objets touchans, celles qui sont les plus animées, nous émeuvent plus profondément. Chaque objet poétique ayant pour but d'agir sur les passions, doit être peint des plus vives couleurs, et rendu visible, comme s'il étoit sous les yeux. Le poëte doit conséquemment employer quelques détails minutieux, mais pittoresques, que l'historien peut, et qu'il doit même rejetter. Quand *Achille* se couvre de son armure, *Homère* nous le peint avec une exactitude si minutieuse, qu'elle paroîtroit ennuyeuse, ou extravagante, lors même que l'auteur n'auroit pour objet que de rapporter de simples faits ; mais ces détails sont parfaitement convenables au but que l'auteur s'est proposé, qui est de nous donner un portrait frappant de cet intrépide guerrier. La fin d'une description poétique n'est pas seulement de rapporter des faits, mais de les peindre (*a*) ;

(*a*) La poésie d'*Homère* est toujours pittoresque. *Algaroti*, après *Lucien*, l'appelle *le prince des peintres*. Il place devant nous une description si exacte de l'objet dont il parle, qu'un peintre n'a plus qu'à suivre

de diriger le jugement, ou d'enrichir la mémoire, mais d'exciter les passions et de captiver l'imagi-

le modèle qu'il lui présente. Il emploie plus d'épithètes, pour exprimer les couleurs, qu'aucun poëte que je connoisse. Terre *noire*, océan *couleur de vin*, et même lait *blanc*, etc. La délicatesse de certains critiques peut en être blessée ; mais l'imagination des lecteurs, qui étudient les différentes couleurs de la nature, en est flattée. Si nous adoptions les principes de ceux-là, dans l'usage des épithètes, il faudroit ôter la palme de la poésie à *Homère*, à *Virgile* et à *Milton*, pour la donner à ces chétifs rimeurs, qui, n'ayant pas d'autres talens, ne peuvent être admirés que pour la stérilité de leur imagination, et la pauvreté de leur style. L'usage des épithètes impropres est une faute grave. Une épithète est impropre, 1°. quand elles n'ajoute rien au sens, ou à la peinture. 2°. Elle l'est encore davantage, lorsqu'elle peut obscurcir le sens, ou altérer la ressemblance. 3°. Quand leur *vulgarité* avilit le sujet.

4°. Les épithètes sont impropres, lorsqu'au lieu d'ajouter au sens, elles ne font qu'ajouter a l'harmonie. *Poluphloisboio Thalasses* (1) d'*Homère*, offre en même-temps une harmonie imitative et une peinture vive.

5°. Les épithètes sont vicieuses, lorsqu'elles surchargent le vers de manière à lui faire perdre son harmonie, et à retarder son mouvement.

6°. Quand elles obscurcissent le sens, en entassant plusieurs idées l'une sur l'autre.

Enfin, les épithètes sont impropres quand on les emploie plus souvent que le génie de la langue, ou la nature de l'ouvrage ne le permettent. Car il y a quelques langues plus riches que d'autres en épithètes ; l'italienne, par exemple, est plus riche que l'anglaise ; et il y a quelques sortes de vers qui exigent une plus grande simplicité que d'autres, comme ceux qui expriment la consternation, ou la tranquillité de l'ame, plus que ceux qui peignent l'enthousiasme, la colère, et autres émotions ardentes.

En général, les épithètes qui, en ajoutant au sens, contribuent à l'harmonie, doivent être considérées comme ornemens, si elles ne sont pas trop fréquentes. Il ne faut pas confondre cependant les épithètes qui donnent à l'expression de la délicatesse, ou de la dignité. Et comme les qualités qui leur conviennent ne dérivent pas du même principe, puis-

(1) Mare magnum strepitum faciens.

nation. Ce n'est pas que chaque objet en poésie doive être scrupuleusement décrit, ni qu'il soit

qu'elles sont, en quelque sorte, déterminées par le goût, ne seroit-il pas raisonnable de penser que les épithètes d'*Homère*, qui méritent bien une exception, pouvoient avoir, dans ces âges reculés, un mérite que nous ne concevons pas aujourd'hui! Les épithètes employées par les souverains d'Orient, paroissent ridicules à un Européen; et cependant elles peuvent être expressives et nobles, pour ceux qui ont l'habitude de les entendre dans la langue originale. Observons encore qu'*Homère* a composé ses ouvrages dans un temps où les écrivains n'étoient pas communs, où il y avoit plus d'auditeurs que de lecteurs de poésie, et où l'on ne jouissoit pas même souvent du plaisir d'en entendre; et conséquemment, que la répétition fréquente de certains mots, ou de certaines phrases, présentant, à la fois, un point d'appui pour la mémoire, et une juste explication des idées de l'auteur, devoit alors être plus applaudie comme beauté, que blâmée comme défaut. On peut faire la même observation sur quelques-unes de nos vieilles chansons. [*Note de l'auteur.*] (1)

(1) Cette note de l'auteur sur l'abus, l'impropriété, ou le mauvais emploi des épithètes, est accompagnée de citations, que je n'ai pas traduites. Ce sont des exemples de ces défauts, pris dans les auteurs anglais, et que je n'aurois encore traduits qu'imparfaitement, après avoir pris bien de la peine, pour les rendre aussi frappans en français, qu'ils le sont dans le texte. J'ai préféré de les rapporter dans la langue originale. Ceux qui l'entendent pourront juger de la justesse de la censure de l'auteur; ceux qui l'ignorent n'y perdront que des sottises étrangères, qu'ils pourront remplacer par des sottises nationales, et ils trouveront dans nos ouvrages de poésie épique, ou dramatique, anciens et modernes, mille occasions pour une, d'appliquer les réflexions critiques de l'auteur. Voici les exemples qu'il a cités :

The chariot of the KING of KINGS
Which ACTIVE troops of angels drew,
On a strong tempest's RAPID wings
With MOST AMAZING swiftness flew. TATE et BRADY.

Follows the loosan'd aggravated roar,
Enlarging, deepening, mingling, peal on peal,
Crush'd horrible, convulsing Heaven and earth. THOMSON. L'ÉTÉ.

Then Rustling, cracKling, crashing thunder down. POPE. ILIADE.

Her eyes in liquid light luxurious Swim,
And languish with unutterable love;
Heaven's WARM bloom glows each BRIGHTENING limb,
Where fluttering BLAND the viel's THIN MANTLINGS rove.

nécessaire qu'une description détaillée soit longue, car rien ne produit un plus mauvais effet que des descriptions trop longues, trop fréquentes, ou trop détaillées, comme il y en a dans *la Davidéide* de *Cowley*; et le lecteur n'est jamais plus réellement intéressé au sujet, que lorsqu'au moyen de quelques détails bien choisis, il peut en concevoir un grand nombre d'autres. La belle *Didon* de *Virgile*, accompagnée de ses femmes, semblable à *Diane* au milieu de ses nymphes, présente à notre imagination un tableau de femmes brillantes de majesté et de beauté, bien plus parfait que les descriptions les plus recherchées de *Cowley* et d'*Ovide* sur un pareil sujet. Les meilleurs critiques (*a*) même ont justement remarqué que dans la description des grands objets, un certain dégré d'obscurité, non dans le style, mais dans la peinture, ou dans l'idée, qui sont offertes à l'esprit, produit quelquefois un effet heureux en excitant l'admiration, la terreur, et autres affections qui ont des rapports avec le sublime. Comme lorsque les sorcières de *Macbeth* désignent les horreurs de leur emploi, qu'elles appellent, en trois mots, une *œuvre sans nom* (*b*). Mais il n'appartient qu'à un grand artiste de distinguer quand la description doit être

(*a*) *Démétrius de Phalère*, parag. 266. *Burke*, du *Sublime et du Beau*. (*Citat. de l'auteur.*)

(*b*) *Macbeth*, act. 4, scène 2.

resserrée, ou quand elle peut être étendue, quand il peut éclairer son paysage par le soleil, ou le couvrir de l'obscurité qui accompagne la tempête. Pour obtenir ces effets, sans que le récit languisse dans son cours, ou se traîne lentement autour du sujet, sans nous presser par des objets touchans, auxquels nos passions n'auroient pas le temps d'être sensibles, ou sans fixer trop long-temps notre attention sur eux, il faudra que le poëte renferme l'action de son poëme dans un court espace. Mais l'historien ne connoît de contrainte que celle de la vérité; et sans craindre aucun reproche, il peut prendre tout le temps qu'exige son récit.

5. L'origine des peuples et les causes des grands évènemens sont peu connues, et rarement intéressantes : aussi la première partie de chaque histoire, comparée avec les parties suivantes, est-elle quelquefois sèche et ennuyeuse. Mais le poëte doit, dès le commencement de son ouvrage, intéresser les lecteurs, et faire naître, dans leur esprit, une curiosité vive, non par aucune affectation pompeuse de style, encore moins par de vastes promesses, ou des confidences hardies; mais en fixant immédiatement leur attention sur un fait assez frappant, pour qu'ils soient curieux d'en connoître l'origine et les suites. Il fera donc bien d'ouvrir son poëme, non par le commencement, mais par le milieu; ou mieux encore, et dans la crainte que son poëme ne

soit trop long, de le commencer le plus près qu'il sera possible de la fin de l'action, et de saisir ensuite quelques moyens propices, pris dans la situation des personnages, pour nous informer des évènemens précédens, soit par un récit, soit par un dialogue, ou par une digression courte et naturelle.

L'action, dans l'*Iliade* et dans l'*Odissée*, commence environ six semaines avant sa conclusion; et cependant l'une contient les principaux évènemens de la guerre de Troye, et l'autre, des avantures pendant un voyage de dix années, suivi de la défaite d'ennemis domestiques très-dangereux. Un des premiers évènemens, dont parle *Homère* dans l'*Iliade*, c'est la peste, qu'*Apollon*, en colère, répand sur l'armée des Grecs, commandée par *Agamemnon*, et maintenant campée devant Troye. Ce que c'étoit qu'*Agamemnon*, quels étoient les Grecs qu'il commandoit, par quels motifs ils étoient venus là, combien le siége avoit déjà duré, quelles actions mémorables y avoient été faites, et dans quel état étoient alors les deux nations; nous apprenons tous ces détails et beaucoup d'autres, des discours et des récits dont le poëme est rempli.

Dans l'*Enéïde*, qui contient tous les évènemens de sept années, et qui s'ouvre quelque mois avant sa conclusion, nous ne voyons d'abord que la flotte des Troyens au milieu de la mer, et un seul personnage, qui est *Junon*, intéressée à exciter une tempête,

tempête, pour leur destruction. Nous sommes curieux de connoître les évènemens qui vont suivre ce qu'étoient ces Troyens, d'où ils venoient, où ils alloient, pourquoi ils ont abandonné leur pays, et ce qui leur est arrivé avant qu'ils l'aient abandonné. Le poëte, sans interrompre le cours de son récit, nous donne promptement toutes ces instructions dans le plus grand détail. La tempête s'élève; les Troyens sont jettés en Afrique, et reçoivent l'hospitalité de la reine de ces contrées, à la prière de laquelle leur Chef raconte ses avantures.

L'action du *Paradis perdu* ne commence que quelques jours avant qu'*Adam* et *Eve* soient chassés du paradis d'*Eden*, ce qui est la conclusion du poëme. Comme son plan est infiniment plus sublime et plus important que ceux de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, il s'ouvre aussi par un spectacle infiniment plus intéressant. C'est une troupe d'anges et d'archanges, enfermée dans une région de peines et de ténèbres, qu'environne une mer de feux inextinguibles. Nous desirons naturellement de savoir ce que sont ces anges, et ce qui les a réduits à cette malheureuse condition; et le poëte nous en informe en temps convenable, soit par les discours des démons eux-mêmes, soit plus particulièrement par la bouche d'un esprit bienheureux, envoyé du Ciel, pour garantir de toute tentation le père et la mère du genre-humain, et pour les maintenir dans

leurs bonnes dispositions, en développant, sous leurs yeux, les suites effrayantes de l'impiété et de la désobéissance.

Cet arrangement poétique des évènemens, si différent de l'arrangement historique, a d'ailleurs d'autres avantages que ceux qui naissent de sa briéveté et du rapprochement des détails : il est communément plus intéressant pour l'imagination, plus actif sur les passions, et comme il est plus conforme à l'ordre, et au mode suivant lequel les actions des hommes frappent nos sens, il imite aussi plus exactement la vie humaine. J'entends un bruit soudain dans la rue, et j'accours pour en savoir le sujet. Un mouvement s'est manifesté, un grand nombre de personnes se rassemble, et il s'agit d'une chose importante. La scène, qui se passe devant moi, est le premier objet qui fixe mon attention, et si vivement, que pendant un moment ou deux, j'observe en silence, et avec étonnement. Aussi-tôt après, et dès que j'ai eu le temps de réfléchir, je commence à m'informer des motifs de ce tumulte, et de ce que le peuple desire, lorsqu'un homme, plus instruit que moi, me raconte l'affaire de puis son origine, ou lorsque je l'apprends moi-même des personnes qui y ont pris le plus de part. Voilà une espèce de tableau (*a*) de l'arrangement poétique,

(*a*) Je crois avoir lu cet exemple, ou quelque chose de semblable, dans le *Commentaire* de *Le Batteux*, sur l'*Art poétique* d'*Horace*.
(*Note de l'Auteur.*)

soit dans la composition épique, soit dans la composition dramatique; et c'est le plan qu'on a suivi dans les odes narratives, et dans les chansons, tant anciennes que modernes. L'historien suit une méthode différente. Il commence ordinairement par l'exposition des mœurs d'un certain âge, de la constitution politique d'un certain pays. Ensuite il fait paroître un personnage particulier, dont il raconte la naissance, les liaisons, le caractère privé, les desseins, les incertitudes, et les vues sur certains évènemens. Il le jette au milieu d'esprits turbulens qui lui ressemblent, et continue son récit en développant, suivant l'ordre des temps, les causes, les principes et les progrès d'une conjuration, si tel est le sujet qu'il a entrepris d'éclaircir. Je ne peux disconvenir que cette dernière méthode ne soit plus favorable à une instruction paisible; mais si on la compare avec la première, celle-ci offrira tous les agrémens dont nous avons déjà parlé, et produira réellement plus de ce plaisir de l'esprit, qui résulte du jeu des passions et de l'imagination.

Un ouvrage qui n'a point de but déterminé, ne signifie rien, et l'esprit ne sait où se fixer dans celui qui en présente plusieurs. L'unité de dessein convient donc, jusqu'à un certain point, à toutes les compositions, en prose et en vers; mais elle est plus nécessaire aux unes qu'aux autres, et plus encore à la haute poésie qu'à aucune autre. Il y a unité

suffisante dans quelques ouvrages historiques; lorsque les évènemens, qui en sont l'objet, se rapportent à une seule personne; dans d'autres, lorsqu'ils se rapportent à une certaine période de temps, ou à un certain peuple, ou même aux habitans d'une et de la même planète. Mais ce n'est pas assez que les exploits d'une personne soient le sujet d'une fable poétique; car ils peuvent offrir plus de variétés, plus de contrastes, des buts plus différens, et exiger plus de temps que la nature de la poésie ne le comporte. Encore moins peut-on appeler régulier un poëme qui traite des affaires d'une certaine période de temps, ou d'un peuple. Le poëme doit se borner à une seule grande action, ou à un grand évènement, au développement desquels tous les évènemens secondaires doivent concourir; et ils doivent être si dépendans l'un de l'autre, et si relatifs à l'objet général du poëte, qu'on n'en puisse changer, transposer, ou supprimer aucun, sans nuire à l'uniformité et à l'ensemble de l'ouvrage (*a*). Un incident peut etre intéressant en soi, un caractère bien dessiné, une description pleine de beautés; et cependant s'ils défigurent le plan général, s'ils ralentissent, ou suspendent l'action principale, au lieu de hâter sa marche vers la catastrophe, un artiste sévère ne les considérera que comme des superfluités extravagantes, ou de brillantes diffor-

(*a*) Aristot. poet. paragr. 8. (*Citation de l'auteur.*)

mités, dont l'effet est semblable à celui que produiroit un morceau d'écarlatte, employé dans un habillement d'une couleur différente (*a*). Cela ne veut pas dire que toutes les parties de la fable soient, ou doivent être également essentielles. Le desir de varier un plan peut y faire admettre des descriptions et des idées, qui n'y ont qu'un léger rapport; et le poëte, aussi bien que l'historien et le philosophe, ont la liberté de s'écarter de leur sujet, dans l'intention d'offrir une digression touchante et instructive.

L'art des digressions et des épisodes poétiques a été amplement traité par quelques critiques. Je me contenterai donc d'observer que, dans l'*estimation* (*b*) de leur mérite, il y a trois choses à considérer : leur liaison avec la fable, ou le sujet; leur mérite particulier, et leur utilité pour le dessein du poëte.

1. Les digressions qui naissent du fonds du sujet, et qui se terminent avec lui, comme l'épisode de l'ange Raphaël dans *le Paradis perdu*, et la transition à la mort de *César* et aux guerres civiles, dans le premier livre des *Géorgiques*, lorsqu'elles sont traitées habilement, méritent de grandes louanges.

(*a*) Purpureus, laté qui splendeat, unus et alter
Adsuitur pannus. *Horat. Art. poet.* (*Citation de l'auteur.*)

(*b*) Est-il nécessaire de dire que c'est une expression de *Montagne* ?
(*Note du traducteur.*)

Celles qui naissent du sujet, mais qui se terminent avant sa fin, ne sont que du second ordre pour le mérite. Tels sont l'histoire de *Didon* dans l'*Eneïde*, et l'éloge de la vie champêtre dans le second livre des *Géorgiques*. Viennent ensuite celles qui se terminent dans le sujet même, mais qu'il n'a pas fait naître; il y en a quelques-unes dans le troisième livre de l'*Eneïde* et dans l'*Odyssée*. Enfin, celles qui ne se terminent point dans la fable, et qu'elle n'a pas fait naître, sont les moins régulières; et si elles sont longues, elles ne pourront échapper aux traits de la critique, qu'autant qu'elles la désarmeront par de grandes beautés.

2. Mais nous excusons volontiers un épisode plein de beautés, quoique hors du sujet dans lequel il est inséré. Ceux qui blâment *Virgile* de nous avoir donné le conte charmant d'*Orphée* et d'*Eurydice* dans le quatrième livre des *Géorgiques*, ou *Milton*, pour son apostrophe à la lumière, dans le commencement du troisième chant, méritent qu'on leur interdise la jouissance de toute bonne poésie; car il n'y a personne qui n'aimât mieux être l'auteur de ces chants divins, que de tous les ouvrages possibles de critique. Il vaut encore mieux néanmoins qu'un épisode joigne à son mérite intrinséque, celui des beautés qui naissent de leur liaison avec le sujet, que d'avoir l'un sans l'autre.

3. Au surplus, en jugeant du prix des épisodes,

ou autres semblables inventions, il est utile de faire attention au dessein du poëte, comme distinct de la fable, ou sujet du poëme. Le grand dessein de *Virgile*, par exemple, étoit d'intéresser ses compatriotes à un poëme composé dans la vue de les attacher à la personne et au gouvernement d'*Auguste.* Tout ce qui tend dans un poëme, au succès du dessein d'un poëte, même en heurtant la contexture de la fable, est donc une preuve positive du jugement de l'auteur, et doit être reçu favorablement et applaudi. Les progrès de l'action dans l'*Eneïde* peuvent paroître suspendus trop longtemps, dans un endroit, par l'histoire de *Didon*, qui, quoiqu'elle naisse des précédentes parties du poëme, n'a cependant aucun rapport avec les suivantes, et dans un autre, par l'épisode de *Cacus*, qui, sans nuire à la fable, auroit pu être entièrement écarté. Mais ces épisodes, si intéressans pour nous et pour tout le monde, par l'excellence de la poésie, devoient intéresser bien davantage encore les Romains, à cause de leurs rapports avec les affaires de la république; car l'un parle poétiquement des guerres puniques, et l'autre, non-seulement explique quelques-unes de leurs cérémonies religieuses, mais encore offre un tableau délicieux de ces collines et de ces vallons, situés dans le voisinage du Tibre, sur les bords duquel le destin avoit ordonné, dans les temps anté-

rieurs, que leur Cité célèbre s'établît. Et si nous considérons que le dessein d'*Homère*, dans l'*Iliade*, étoit n'on-seulement de faire voir les suites fatales des dissentions entre des confédérés, mais encore d'immortaliser son pays, et les familles distinguées qui l'honoroient, nous serons disposés à penser plus favorablement que ne le font communément les critiques, de ses longs discours et de ses digressions, qui, tous différens qu'ils nous paroissent, doivent avoir flatté vivement ses compatriotes, sur-tout par les généalogies et les histoires particulières qu'ils ont conservées. Les drames historiques de *Shakespeare*, considérés comme fables dramatiques, et soumis aux règles de la tragédie et de la comédie, ne seroient que des compositions vulgaires; mais si nous examinons le dessein du poëte, comme un critique plein de goût l'a expliqué, avec autant de vérité que d'agrémens (*a*), nous serons forcés d'admirer son jugement, dans la conduite générale de ces pièces, aussi bien que le fini de l'exécution dans chaque partie.

Il y a cependant un autre point de vue, comme je l'ai d'abord donné à entendre, sous lequel les digressions peuvent être considérées. Si elles ont pour but de faire briller un caractère important, ou d'amener un évènement intéressant, qui ne

(*a*) Essai sur les ouvrages et sur le génie de *Shakespeare*.
(*Citation de l'auteur.*)

sorte pas de l'action du poëme, ou de développer d'une manière touchante quelque vertu particulière, elles n'ont pas seulement droit à notre indulgence, mais nous devons encore les admirer, quelques légères que soient leurs relations avec la fable. Ces buts se trouvent réunis dans l'épisode plein de beautés d'*Hector* et d'*Andromaque*, au sixième livre de l'*Iliade;* et les deux derniers dans l'épisode, non moins beau, de *Nisus* et d'*Euryale*, au neuvième livre de l'*Eneïde.*

Il faut distinguer les beautés poétiques en beautés locales, et en beautés universelles. Les premières font un grand honneur au poëte. Mais les dernières sont d'un bien plus grand prix en elles-mêmes; et quand nous parlons des caractères essentiels de l'art, on doit supposer que nous avons celles-ci sous les yeux. Une fable bien imaginée est une des plus grandes beautés poétiques, parce qu'elle est un des ouvrages les plus difficiles de l'esprit humain (*a*). Les commentateurs peuvent être néces-

(*a*) Le mauvais succès de quelques grands écrivains, dans la poésie épique, ou dramatique, pourroit faire penser que la construction des poëmes offre de grandes difficultés. Nous avons bien quelques poëmes dramatiques qui approchent de la perfection; mais le poëme d'*Homere* est resté, jusqu'à présent, sans objet de comparaison. *Virgile* et le *Tasse* l'ont imité, mais ne l'ont pas égalé. *Le Paradis perdu* est régulièrement, et, en général, judicieusement conduit; et je suis persuadé que le poëme de *Milton* auroit pu égaler en totalité celui d'*Homere*, comme il l'a surpassé à quelques égards, si la nature de son plan lui eût permis d'imaginer des incidens du genre de ceux qu'on voit dans l'*Iliade*, qui eussent pu con-

saires, pour donner l'intelligence du dessein de l'auteur, distingué de la fable; mais une fable bien tissue se comprend avec facilité, et plaît à tout le monde. S'il s'élevoit jamais un poëte, qui joignît à l'art de *Sophocle* et d'*Homère*, la pureté et le goût de *Virgile*, l'énergie, la variété, et le coloris naturel de *Shakespeare*, l'Univers posséderoit alors une merveille au-dessus de nos conceptions actuelles.

Sur ma première proposition, que la fin de cet art divin est de plaire, j'ai tâché de prouver que,

courir au but de son ouvrage. Nous avons, dans la langue anglaise, deux excellens modèles de l'*Epopée* comique : ce sont *Amélie* et *Tom-Jones* de *Fielding*. Il est vrai que l'exposition, ou l'introduction du dernier ressemble un peu aux prologues d'*Euripide*; mais c'est un léger défaut, et, à cela près, on peut risquer de dire que ces deux ouvrages mériteroient d'être examinés par *Aristote* lui-même, et qu'ils ne perdroient guères à être comparés à ceux d'*Homère*. A une étonnante variété d'évènemens probables, de caractères aussi bien dessinés que soutenus, et habilement contrastés, *Fielding* joint une parfaite unité dans tous les moyens qui concourent au but qu'il s'est proposé ; on est surpris agréablement de remarquer dans le dénouement de ses intrigues, et particulièrement de celle de *Tom-Jomes*, combien sont nécessaires à chacune, plusieurs incidens, si peu importans en apparence, que nous n'avons pas fait attention à la manière dont ils sont amenés dans le récit. Et ce qui nous donne encore une plus grande idée de l'art du poëte, c'est que tout se fait par des moyens naturels, par l'habileté du personnage, et sans le secours d'aucune machine, au lieu que son grand maître *Cervantes* a été contraint de faire un miracle pour guérir *Dom Quichotte*. Comment peut-on expliquer pourquoi l'inimitable *Fielding*, si parfait dans l'*Epopée comique*, a eu si peu de succès dans la Comédie dramatique? Peut-on l'attribuer à quelque particularité de son génie, ou des circonstances? au genre des ouvrages dramatiques en général, ou au goût particulier que *Congrève* et *Vanburgh* ont introduit dans la Comédie dramatique, et auquel *Fielding* a été obligé de se plier?

(*Note de l'auteur.*)

soit en expliquant les apparences de l'Univers matériel, soit en imitant les inventions de l'esprit humain, et les variétés des caractères des hommes, soit dans l'arrangement et dans la combinaison en un tout, des différens incidens et des diverses parties qui constituent sa fable, le but du poëte est de copier la nature, non telle qu'elle est; mais dans cet état de perfection qu'elle peut avoir, et qui est convenable au génie de l'ouvrage, et conforme aux loix de la vraisemblance.

Telle est, en général, la nature de la poésie, dont le but est d'exciter l'admiration, la pitié, et autres émotions *sérieuses*. Mais dans un art comme dans un autre, il y a plusieurs dégrés d'excellence; et jusqu'à présent nous ne nous sommes occupés que des plus élevés. Tous les poëtes graves ne sont pas également jaloux d'embellir la nature. On dit qu'*Euripide* a peint les hommes comme ils étoient, et *Sophocle*, plus poétiquement, comme ils auroient dû, ou pu être. *Théocrite* dans ses *Idilles*, et *Spenser*, dans son *Calendrier des Bergers*, emploient un style et des sentimens plus rapprochés de la *nature reélle et sauvage* (*a*), que ce que nous lisons dans *les Pastorales de Virgile* et de *Pope*. Dans le *Drame historique*, le caractère des personnages et les évènemens doivent être conformes à la vérité

(*a*) *Rus verum et barbarum.* Arist. poet.
(*Citation de l'auteur.*)

historique, ou, du moins, s'en éloigner si peu, que la différence n'occasionne aucune erreur importante sur le fait. Dans le poëme épique historique, comme la *Pharsale de Lucain*, ou *la Campagne* d'*Addison*, on préfère l'ordre historique, parce qu'il est plus près de la vérité. Cependant la nature est un peu embellie, même dans ces poëmes. Les personnages des drames historiques de *Shakespeare*, et les héros de *la Pharsale*, parlent en vers, convenablement à leur caractère, avec une abondance, une beauté et une harmonie d'expression, qu'on ne renconcre pas dans la vie réelle, ni même dans l'histoire. Les discours sont faits, et les descriptions accompagnées de détails inventés avec la plus grande liberté; les évènemens réels y sont plus rapprochés et plus rigoureusement dépendans l'un de l'autre, et ceux d'invention qui s'y rencontrent, servent à éclairer les caractères et à varier le récit.

Plus la poésie embellit la nature, en copiant d'après des idées générales formées sur une longue observation, plus elle participe, suivant *Aristote*, de la nature de la philosophie; mais sans une grande constance dans l'observation, et sans une vaste imagination, un artiste ne peut se flatter d'arriver à ce point, où il est assuré de recueillir le suffrage général. Un peintre ordinaire peut faire le portrait d'une belle figure : mais il faut autant

d'invention, que de jugement, de finesse et d'habileté, pour observer un certain nombre de belles figures, pour se former, d'après cette observation, une idée générale d'une beauté plus parfaite qu'aucun individu n'en peut offrir, et pour fixer cette idée sur la toile, comme on prétend que *Zéuxis* l'a fait pour son portrait d'*Hélène.* Ce n'est pas, en effet, en copiant les yeux d'une femme, les lèvres d'une autre, le nez d'une troisième, qu'on peut produire un chef-d'œuvre semblable; car certains traits convenant à une figure, et ne convenant pas à une autre, ce moyen ne donneroit probablement qu'un résultat ridicule. Mais c'est en comparant ensemble plusieurs belles bouches, par exemple, en étudiant les charmes particuliers de chacune, qu'on peut se former de cette partie du visage, une idée différente de toutes et plus parfaite qu'aucune; et en réunissant ensuite à l'expression des traits, le coloris, la forme, les proportions de chaque partie, et son harmonie avec la figure entière. Il arrive rarement que l'on rencontre dans un individu, toutes les beautés que l'on cherche; et si elles y sont, suivant l'opinion de quelques-uns, elles ne s'y trouvent pas, suivant l'opinion de quelques autres. Un amant regarde sa maîtresse comme un modèle de perfection; et si elle avoit des taches de rousseur, et des yeux louches, il trouveroit que cela lui sied. Mais un autre homme, qui la voit

sous un jour différent, remarquera en elle beaucoup d'imperfections et peu d'attraits ; elle sera trop grasse, ou trop maigre, trop petite, ou trop grande. Maintenant qu'arriveroit-il si cette femme étoit peinte avec les attributs de *Vénus*, ou d'*Hélène?* Son amant l'admireroit ; mais tout le monde seroit surpris du mauvais goût du peintre. De grands artistes sont néanmoins tombés dans cette erreur. On seroit tenté de croire qu'en peignant quelques-uns de ses tableaux, *Rubens* avoit deux idées différentes sur la beauté du sexe, et qu'il les avoit copiées sur ses deux épouses. Tout le monde approuvera cette prévention conjugale ; mais personne n'approuvera son goût sur la beauté des femmes.

Il y a, sans doute, dans la nature, des objets qui commandent universellement l'admiration. Il y a dans la Grande-Bretagne, un grand nombre de femmes, dont tout le monde reconnoît la beauté. Il y en a peut-être même quelques-unes d'aussi belles dans chaque nation ; car quelque capricieux que les philosophes modernes aient jugé notre goût sur la beauté, je me suis assuré qu'une négresse, dans les Indes occidentales, passe rarement pour belle, si les blancs n'en ont pas cette opinion. On rencontre dans la vie ordinaire des caractères, qui, avec peu, ou point de relief, pourroient figurer avantageusement même dans un poëme épique,

comme il y a des paysages naturels, qui ne laissent rien à desirer dans l'espèce de beauté qui leur est propre. Mais de tels individus ne sont pas très-communs ; et quoiqu'il n'y ait point de règles sans exception, on peut néanmoins admettre, comme principe, qu'un peintre, ou qu'un poëte, qui veut fixer le goût *général*, doit copier d'après des idées *générales* formées par l'observation profonde de la nature. Car, la plupart du temps, les particularités individuelles n'ont d'agrémens que pour les individus ; les manières françaises ne plaisent qu'aux Français, les habits de saison aux élégans et aux élégantes, les sentimens et le langage de Newmarket aux héros de la carrière et à leurs émules. Mais les mœurs, les sentimens, les costumes, les figures, peuvent être imaginés tels qu'ils plairont à tous ceux à qui il importe qu'ils plaisent ; et c'est ce point que l'artiste imitateur doit trouver et présenter.

De simples portraits sont cependant utiles et agréables ; et dans la poésie, même quand elle est dénuée de cette perfection philosophique, ils peuvent encore avoir du mérite, comme moyens d'instruction et de plaisir. Quelques esprits, qui ne se sont pas livrés à des spéculations abstraites, seront plus satisfaits de la *notion* d'un idividu, que de l'idée d'une *espèce* (*a*), et de trouver dans un tableau, ou

(a) *Idée*, suivant l'acception des philosophes Grecs, de qui nous tenons ce mot, signifie *une pensée de l'esprit, qui peut être exprimée par un terme*

dans un poëme épique historique, des portraits et des caractères de leur connoissance, que la même forme de figure, ou le même ordre tracés d'après une idée générale (*a*). La nature simple et sans ornemens, convient infiniment mieux à beaucoup de femmes, dans certaines circonstances et dans certaines compositions, que les parures les plus laborieusement recherchées de l'art; comme une période simple et courte, sans le mouvement qui accompagne celles qui la précédent, ou qui la suivent, produit une variété agréable dans un discours. On trouve dans les parties secondaires des poëmes d'*Homère* et de *Virgile*, des portraits de la nature simple; et l'effet excellent qui en résulte, c'est, comme

général. *Notion* est employé par beaucoup d'écrivains anglais, sur la foi qu'il signifie, *une pensée de l'esprit qui peut être exprimée par un nom propre, ou individuel*. Ainsi j'ai ma *notion* de Londres; mais j'ai l'*idée* d'une ville : j'ai la *notion* d'un héros particulier; mais j'ai l'idée de l'héroïsme. Ces deux mots ont été long-temps confondus par les meilleurs auteurs; et il seroit bien à desirer que, comme les choses sont totalement différentes, les noms le fussent aussi également. On eût prévenu, par ce moyen, la confusion, dont l'usage équivoque et presque sans bornes du mot *idée*, a couvert particulierement la philosophie moderne.

(*Note de l'auteur.*)

(*a*) Un tableau historique, tel que la mort de *Wolff*, par *West*, dans lequel toutes les figures sont les portraits de héros individuels, dont les costumes sont conformes au temps actuel, peut être intéressant aujourd'hui, plus que si les costumes eussent été pittoresques, et les portraits l'expression de différentes idées d'héroïsme. Mais dans les âges futurs, lorsque les costumes seront passés de mode, et que les figures ne seront plus reconnues comme portraits, n'y a-t-il pas à craindre que cet excellent morceau ne perde tout son effet!

(*Note de l'auteur.*)

je l'ai déjà observé, de donner un plus grand dégré de probabilité à la fiction, et de flatter l'esprit du lecteur par des images vives, claires, et faciles à saisir. Les drames historiques de *Shakespeare* n'excitent point la pitié, la terreur, aussi fortement que ses tragédies de *Léar*, de *Macbeth*, ou d'*Othello*; et cependant ils nous intéressent autant qu'ils nous instruisent. Quelques auteurs ont préféré aux éclogues de *Virgile*, les plus grossières éclogues de *Théocrite* et même de *Spenser*, parce qu'elles imitent davantage la vie réelle. On sait aussi que *Corneille* quittoit l'*Enéïde* pour *la Pharsale*, qu'il jugeoit plus près de la vérité, ou peut-être encore à cause de la sublimité des sentimens de la morale stoïcienne, si fastueusement et si fortement exprimés dans ce poëme.

Les poëtes peuvent ou trop orner la nature, ou la peindre trop à nud; et l'affectation et la rusticité sont également éloignées de la véritable élégance. Le style et les sentimens de la comédie doivent, sans doute, être, l'un plus pur, et les autres plus saillans qu'ils ne le sont ordinairement, même dans les sociétés les plus polies; mais c'est un rafinement vicieux et exagéré que de faire, comme *Congrève*, d'un valet un homme d'esprit, et d'un homme et d'une femme de bonne compagnie, des personnages qui ne parlent que par épigrammes. *Ménandre*, *Térence*, *Shakespeare*, dans ses meilleures scènes,

Garrick, *Cumberland*, et quelques autres de réputation moderne, ont saisi le milieu entre ces excès. Il seroit impardonnable de peindre l'amour avec aussi peu de délicatesse que quelques hommes en parlent ; mais n'en faire que l'objet d'un culte purement platonique, ce seroit tomber dans un autre excès, moins coupable, sans doute, mais aussi trop éloigné des idées communes, pour inspirer le plus foible intérêt. *Ovide* a échoué sur le premier écueil ; *Pétrarque* et ses imitateurs ont échoué sur le second. *Virgile* a heureusement évité l'un et l'autre. Mais *Milton* a peint cette passion, si différente de toutes les autres, avec une vérité et une beauté si particulières, que je ne peux regarder comme une exagération l'éloge que *Voltaire* en fait, lorsqu'il dit que l'amour, dans les autres poëmes, n'est qu'une foiblesse, et qu'il est une vertu dans *le Paradis perdu*. Il y a quelques traits naturels dans *le Gentil Berger* de *Ramsay* ; mais la passion de l'auteur pour la *nature agreste*, décèle l'imperfection de son goût (*a*), et cette censure tombe encore plus positivement sur *Théocrite*, qui est

(*a*) Le style de ce poëme a été blâmé à cause de son *vulgarisme*. Le *Dialecte écossois* est très-agreste, même dans sa plus grande politesse ; mais dans *le Gentil Berger*, il est encore souvent avili, par une locution qui n'est pas en usage parmi les gens les plus grossiers. Les écrivains, dans le genre pastoral, n'ont pas toujours été soigneux de distinguer la rudesse et la naïveté ; et cependant la distance qui les sépare est assez grande pour qu'elles ne soient pas confondues.

(*Note de l'auteur.*)

souvent d'une grande indécence. Les *Pastorales* italiennes de *Tasse* et de *Guarini*, et les *Pastorales* françaises de *Fontenelle*, pêchent par un défaut contraire ; et quoiqu'en quelques endroits, on y remarque des traits d'une belle simplicité, elles présentent un systême de mœurs champêtres si polies et si affectées, qu'elles s'éloignent de toute probabilité. Je combattrois quelques grandes autorités, si je disois que *Virgile* nous a donné le poëme pastoral dans sa plus grande perfection ; je ne peux cependant en dissimuler mon opinion, quoique je n'aie pas maintenant le temps de déduire les raisons sur lesquelles je la fonde. Dans le fait, toute exécution médiocre en poésie, mérite le sort qu'*Horace* lui annonce (*a*) ; et il est encore vrai de dire que, dans cet art, comme en beaucoup d'autres bonnes choses, le point d'excellence est placé au milieu de deux extrêmes, et qu'il n'a été saisi que par ceux-là seulement qui, cherchant à embellir la nature, autant que celle de leur composition le permettoit, se sont tenus à une égale distance, de la rusticité et de toute élégance affectée.

Si on me demandoit quels effets produiroit en poésie l'expression de la nature altérée, ou moins

(*a*) ———————— mediocribus esse poetis
Non homines, non Dî, non concessêre columnæ.
Art. poet.

Les dieux désavouent les poëtes mediocres, les hommes les fuient, et les pilliers des boutiques ne portent leur nom qu'à regret.

parfaite qu'en réalité, je répondrois, qu'elle produiroit les mêmes effets qu'une caricature en peinture : le morceau seroit burlesque. Il y a dans toutes les figures des traits marquans, dont la défectuosité, lorsqu'elle est grossie, rend facilement ridicule la ressemblance de la figure la plus aimable. Il y a de même dans la constitution humaine des défectuosités morales, intellectuelles, ou corporelles, qui, en les exagérant *à un certain dégré*, forment un caractère comique, comme en exaltant la vertu, l'habileté, ou quelques avantages extérieurs, on fait des caractères épiques, ou tragiques. Je dis *à un certain dégré*, car si ces défectuosités portoient sur l'intelligence, ou sur l'état physique du corps, elles cesseroient d'être l'objet d'un comique ridicule, en produisant l'aversion, la compassion, ou autres émotions graves; et ce seroit une grande faute dans un écrivain, d'outrer jusques-là de semblables portraits, parce qu'il annonceroit la dépravation de son jugement, et le dessein de pervertir les sentimens et de détruire la morale.

Mais la nature est-elle toujours altérée dans les ouvrages comiques ? Non, répondrai-je, comme elle n'est pas toujours embellie dans la poésie sérieuse, ainsi que je l'ai déjà remarqué. Quelques caractères humains sont si véritablement héroïques, qu'ils excitent l'admiration sans avoir besoin d'aucune des ressources de l'art poétique ; et il y

a des caractères si naturellement plaisans, qu'un auteur comique n'a rien autre chose à faire qu'à les représenter tels qu'ils sont. Au reste, la comédie épique (*a*) et la comédie dramatique, ne tendent pas toujours à faire rire ; elles s'occupent aussi de passions et de caractères que l'auteur peut ennoblir, autant qu'il le trouve nécessaire à son dessein, pourvu que son style ne s'élève pas au ton héroïque, et que son action et l'état de ses personnages soient tels qu'ils peuvent être probablement dans la vie ordinaire. A l'égard de la fable et de l'ordre des évènemens, toute comédie exige, ou, du moins, comporte autant de perfection que la poésie épique.

(*a*) *Tom-Jones* et *Amélie* sont des exemples de la *comédie épique*, qui seroit peut-être mieux nommée l'*Epopée comique.*

(*Note de l'auteur.*)

CHAPITRE SIXIÈME.

Remarques sur la Musique.

SECTION PREMIÈRE.

De l'imitation. La musique est-elle un art imitatif?

DÈS sa naissance, l'homme est porté à l'imitation, et il y prend un grand plaisir. Quand il est encore trop jeune pour comprendre et pour suivre des règles, c'est en imitant les autres, qu'il s'instruit à parler, à marcher, à faire tout ce qui est également nécessaire à sa vie et à son bonheur. Les jeux des enfans sont, en général, imitatifs, et quelques-uns sont même dramatiques. Les imitations burlesques font rire; et une imitation exacte de la vie humaine, exposée au théâtre, est un des plus nobles amusemens des personnes de tout rang, de toute condition, et même de toutes les classes savantes.

Notre penchant naturel à l'imitation est excité par le plaisir qu'elle procure; car tout ce qui flatte nos inclinations ne peut manquer d'être agréable, et flatter et plaire sont presque des mots synonimes. Cependant, le charme particulier de l'imitation peut encore avoir une autre cause. La comparaison d'une copie avec l'original, et la distinction des

parties dans lesquelles ils diffèrent, et dans lesquelles ils se ressemblent, donne un exercice très-agréable a l'esprit; quand cet acte est soutenu par l'admiration pour l'objet imité, et par le génie de l'imitateur, le plaisir qu'on y prend en acquiert plus de vivacité, et cette vivacité devient plus piquante, par les qualités séduisantes de l'instrument de l'imitation; c'es-à-dire, la beauté du coloris en peinture, l'harmonie du style en poésie et en musique, la douceur, la mélodie, le pathétique, et les autres variétés agréables des sons de la voix ou des instrumens. Et si, à tous ces agrémens, on ajoute le mérite d'un dessein moral, l'imitation brillera alors de son plus touchant éclat, et le cœur enchanté reconnoîtra l'impossibilité de résister à tant de moyens de plaire.

Tel est le plaisir qui résulte de l'imitation, que ce qui, en soi, n'exciteroit ni plaisir ni peine, devient susceptible de produire l'un, ou l'autre, quand il est bien imité. Nous voyons tous les jours indifféremment des figures, ou des objets, qui nous sont familiers; et nous voyons cependant avec plaisir un bon tableau, ne représentât-il qu'un rocher, ou une plante commune. Il n'est donc pas surprenant que ce qui est déjà agréable en soi, acquerre de nouveaux charmes, quand on le voit embelli de tous ceux d'une imitation habile.

On voit, avec plaisir, le portrait bien fait d'une

figure renfrognée ; mais on en éprouve un plus grand à voir le portrait également bien fait d'une belle figure; et quoiqu'un visage altéré par une violente passion, quoiqu'une bête féroce monstrueuse offrent un spectacle déplaisant, on peut néanmoins considérer avec intérêt (*a*), le tableau, ou la description poétique dont ils formeront le sujet. Le talent de l'artiste qui nous séduit, et un sentiment intérieur qui nous assure que l'objet n'est pas réel, sont plus que suffisans pour contrebalancer l'impression fâcheuse que nous recevons de la difformité des figures (*b*). Le charme de l'imitation est si grand, que la représentation théâtrale, quand elle est bien traitée, des vices, des foiblesses

(*a*) *Aristote*, Poet. sect. 4. *Gérard*, sur le goût, partie 1. sect. 4.
(*Citation de l'auteur.*)

(*b*) Toutefois les tableaux d'un grand mérite, comme imitation, et précieux par la moralité de l'objet, peuvent être trop horribles pour être considérés avec plaisir. On dit qu'un voleur, qui avoit brisé un tombeau, dans l'intention de dépouiller le cadavre qu'il renfermoit, de quelques riches ornemens, fut si vivement frappé du spectacle hideux de la mort, à l'ouverture du cercueil, qu'il s'enfuit, en tremblant, et en pleurant, sans avoir pu exécuter son projet. J'ai trouvé une excellente estampe de ce sujet; mais je ne l'ai jamais pu regarder qu'une demi-minute chaque fois. On voit dans *les progrès de la cruauté*, par *Hogarth*, un grand nombre de sujets semblables. Il y a encore un autre genre d'idées choquantes, que les poëtes n'ont pas toujours soigneusement évité. *Juvenal*, *Swift* et *Pope* lui-même nous ont donné des descriptions qui font soulever le cœur quand on y pense; et je dois avouer, malgré l'autorité d'*Afterbury* et d'*Addison*, et le mérite de l'ouvrage, que je ne peux pas m'accoutumer à quelques idées sales, qu'à l'inexprimable satisfaction de M. *Voltaire*, *Milton* a imprudemment mêlées dans sa fameuse allégorie de la mort et du péché.
(*Note de l'auteur.*)

et des malheurs de l'humanité, est un des plus intéressans plaisirs.

On a regardé comme un mystère la cause de l'affection que nous éprouvons à la représentation d'une tragédie, quoiqu'elle nous émeuve jusqu'à la douleur. Je crois que plusieurs causes concourrent à le faire naître.

1. L'esprit est agité délicieusement, par l'intérêt profond que nous inspire un évènement qui n'est pas une calamité réelle pour nous, ni pour les autres. Il faut bien que quelques esprits éprouvent un plaisir sombre à certains évènemens essentiellement désastreux; autrement, pourquoi les hommes courroient-ils, avec tant d'empressement, pour voir des nauffrages, des exécutions, des émeutes, et même des combats, et des champs de bataille? Mais les calamités que l'on représente sur le théâtre, ne sont ni véritables, ni crues véritables. Ainsi l'agitation agréable qu'elles causent, n'est point mêlée de réflexions chagrines; et l'esprit est soutenu par la considération que tous ces faits sont imaginaires. Ceux qui les croyent réels, comme quelquefois les enfans, au lieu de plaisir, ne recueillent que peines. 2. Nous admirons le génie du poëte, dans tout le cours de son ouvrage, soit dans le style, soit dans les sentimens, dans la variété et la fermeté des caractères, dans l'invention des incidens, touchans en eux-mêmes, et dans leurs

rapports avec le dessein principal. 3. Le talent des acteurs est aussi une des premières causes du plaisir qu'on éprouve à une comédie, ou à une tragédie. Une mauvaise pièce, bien jouée, peut réussir, et nous le voyons assez souvent; mais une bonne pièce mal jouée est insupportable. 4. Nous partageons les émotions des spectateurs, elles doublent les nôtres; et je soupçonne qu'aucune personne sensible ne préféreroit d'assister seule à un spectacle, s'il dépendoit d'elle de le voir en grande compagnie. Quand nous avons lu nous-mêmes un récit agréable, et quand il commence à perdre les charmes que lui donnoit la nouveauté, nous pouvons les lui rendre, en le relisant en société, et lui en trouver davantage qu'à la première lecture. 5. Les ornemens de la salle et les décorations du théâtre, la brillante compagnie, le costume des acteurs, contribuent aussi à ce plaisir : autrement, pourquoi les directeurs féroient-ils une si grande dépense pour cette partie du spectacle? Et enfin, observons bien qu'il y a véritablement quelque chose de particulier dans la pitié. La peine qu'elle nous fait, quoique vive, est accompagnée d'une affection si douce, qu'un homme doué de sensibilité, ne voudroit pas s'en défaire, même quand il le pourroit; et *le plaisir du chagrin*, comme nous le disent les poëtes, n'est pas seulement une expression figurée, mais une sensation réelle, qu'une expérience fréquente nous

apprend être naturelle à toutes les personnes d'un caractère humain. La pitié accoutume le cœur à une sensibilité qui est amie des affections vertueuses. Elle nous inspire la modestie et la prudence ; elle nous donne avec le sentiment de l'incertitude des choses humaines, celui de notre dépendance de l'Être-Suprême. Une continuité de plaisirs et de satisfactions au contraire, endurcit le cœur, nous rend orgueilleux, insensibles aux misères humaines, et aux bienfaits de Dieu. Aussi *Salomon* a-t-il eu raison de dire que *la mélancolie du visage annonce un cœur tendre*. Le sentiment de la pitié, même pour des souffrances imaginaires, ne peut donc manquer de plaire, sur-tout, comme il arrive assez généralement, lorsqu'il est approuvé par la raison et par la conscience : c'est une affection vertueuse, source de bienfaits insignes pour la société, particulièrement convenable à notre condition, honorable pour notre nature, et douce aux yeux de nos semblables (*a*).

Il ne faut donc pas s'étonner si, depuis que l'imitation est devenue une source si abondante de plaisirs, les arts imitatifs, comme la poésie et la peinture, ont été si généralement estimés dans les âges

(*a*) Depuis que ces remarques sont écrites, le docteur *Campbell* a publié une dissertation aussi exacte qu'ingénieuse sur le même sujet. Voyez sa *Philosophie de la rhétorique*..

(*Note de l'auteur.*)

les plus éclairés. L'imitation, en soi, qui est l'ouvrage de l'artiste, est agréable; l'objet imité, qui est la nature, est également agréable; n'en peut-on pas dire autant et aussi justement de l'instrument d'imitation? Car, qui peut douter que l'harmonie du style ne plaise à l'oreille, ou qu'une certaine combinaison de couleurs, qui produit le beau coloris, ne plaise à la vue?

Appliquerai-je ces raisonnemens et les précédens à la musique, que j'ai nommée ailleurs, et qui est généralement regardée comme imitative? Dirai-je que quelques airs mélodieux plaisent, parce qu'ils imitent la nature, et que d'autres, qui ne l'imitent pas, sont déplaisans? Qu'un air expressif de dévotion, par exemple, plaît, parce qu'il nous fait entendre une imitation des sons que la dévotion emploie naturellement pour s'exprimer elle-même? Le lecteur adopteroit difficilement une semblable proposition, quoiqu'il soit possible de prouver qu'elle dérive de cette stricte analogie, qui est supposée lier tous les beaux arts entre eux. Demanderai-je quel est le son naturel de la dévotion? Où on l'entend? Quand on l'a entendu? Quelle ressemblance il y a entre le *Te deum* de *Handel*, et le ton de voix naturel d'une personne qui exprime, par des sons articulés, sa vénération pour Dieu et pour sa providence? Je crains, dans le fait, que les critiques ne soient coupables d'une légère erreur,

lorsqu'ils ont pensé que la musique, la peinture et la poésie étoient toutes trois des arts imitatifs. J'avoue, et je peux le dire sans blesser qui que ce soit, que lorsque je pensois ainsi, j'étois néanmoins livré à une bizarre confusion d'idées, toutes les fois que je voulois expliquer mon opinion sur la musique, par les moyens de détail que j'employois pour expliquer mon opinion sur la peinture et sur la poésie.

Mais, quoique je laisse soupçonner ici que la musique n'est pas un art imitatif, mon dessein n'est pas de condamner *Aristote*, qui semble dire le contraire, dans le commencement de sa poëtique. Ce n'est pas toute la musique, mais une grande partie de la musique, que ce philosophe appelle imitation; et je suis entièrement de son avis, sur cette propriété de quelques morceaux de musique, et non pas de toute la musique. Mais il parle de l'ancienne musique, et moi de la moderne; et quiconque considérera combien peu nous connoissons la première, ne me trouvera pas en contradiction, quand je dirai qu'elle a pu être imitative, et que la dernière ne l'est pas.

Je ne fais point de tort à la musique, en l'effaçant de la liste des arts imitatifs. Je reconnois qu'elle est un bel art, qu'elle exerce une grande influence sur l'ame, que la puissance qu'elle a d'y exciter différentes émotions agréables, prouve ses rapports avec la poésie, et qu'elle ne se produit jamais avec plus d'avantage, que lorsque la poésie est son interprête.

Je suis convaincu que, quoique le génie musical puisse exister sans le goût poétique, et le génie poétique sans le goût musical, ces deux talens réunis doivent cependant donner de plus grands effets, que chacun d'eux en particulier. J'avoue encore que les principes et les règles essentielles de cet art sont puisés dans la nature, comme ceux de la peinture et de la poésie. Mais quand je me suis demandé qu'elle partie de la nature étoit imitée dans un bon tableau, ou dans un bon poëme, j'ai trouvé que je pouvois répondre cathégoriquement, au lieu qu'en me demandant quelle partie de la nature étoit imitée dans les *Cascades* de *Handel* (*a*), par exemple, ou dans les huit concertos de *Corelly*, ou dans quelque chanson anglaise en particulier, ou dans quelque air écossais, j'ai senti que je ne pouvois répondre d'une manière aussi positive. Non pas, sans doute, que cela soit impossible, ou même, qu'après beaucoup de recherches on ne puisse parvenir à faire voir, par un moyen, ou par un autre, que la musique peut-être imitative; mais il faudra, en même-temps, me laisser la liberté de donner à ce mot *imitative*, le sens qu'il me plaira.

La musique est imitative si elle offre promptement à l'esprit l'idée de l'objet imité; mais s'il faut une explication, pour saisir cette idée, et si, après tout, il est encore difficile de reconnoître aucune exacte

(*a*) *Water-musick*, Musique d'eau.

similitude, je n'appellerai pas cette musique imitative, je ne la considérerai, en fait de ressemblance, que comme ces tableaux dont le sujet n'est connu qu'à l'aide des écriteaux, qui sortent de la bouche des personnages, ou du nom qui est écrit au-dessous des animaux. Il y a une différence essentielle entre l'imitation de la musique, et l'imitation de la peinture. Un mauvais tableau est toujours une mauvaise imitation de la nature, dont un bon tableau est une bonne imitation; mais la musique peut être parfaitement imitative, et cependant insupportablement mauvaise: j'ai entendu dire que la pastorale des huit concertos de *Corelly*, laquelle, suivant son titre, paroît avoir été composée pour la nuit de *Noël*, étoit une imitation du *Chant des anges*, lorsqu'ils descendirent dans les champs de Bethléem, et lorsqu'ils remontèrent au ciel. Quoi qu'il en soit, la musique ne répond pas à cette idée, et même avec le secours du commentaire, elle exige encore une vive imagination, pour lier ensemble la mélodie et les différens mouvemens du morceau, avec les mouvemens et le chant des hôtes célestes, qui avancent, ou reculent alternativement, qui chantent quelquefois dans un point du ciel, et quelquefois aussi dans un autre, tantôt en deux parties, et tantôt en plein chœur. Il n'est pas certain que l'auteur ait eu l'intention d'imiter; et qu'il l'ait eue ou non, c'est ce qui importe peu, car la musique

continuera de plaire, même quand la tradition sera tout-à-fait oubliée. L'harmonie de cette pastorale est d'une douceur si peu commune, et si ravissante, qu'il est presque impossible, quand on l'entend, de ne pas penser au Ciel. Je ne l'appellerai pas imitative; mais je crois qu'elle est plus belle qu'aucune musique connue.

Les sons en eux-mêmes, et leurs mouvemens, ne peuvent imiter directement que des mouvemens et des sons; mais les sons naturels et les mouvemens, que la musique peut imiter, sont en petit nombre. Car, premièrement, ils doivent être conformes aux principes fondamentaux de l'art, et convenables à la mélodie ou à l'harmonie. Or, le fondement de toute musique véritable, et le plus parfait de tous les instrumens musicaux, c'est la voix humaine qui est encore le prototype de l'échelle musicale, et la règle de tous les sons musicaux. Mais il faut exclure de cet art agréable tous les sons bruyans et sans harmonie, qu'une belle voix ne peut exprimer sans efforts; car il n'est pas possible d'écouter, avec un plaisir constant, des sons vocaux, qui exigent un si pénible travail du chanteur, ou de l'orateur. Je dis un plaisir constant, car je ne peux nier qu'on ne soit surpris et amusé pendant un moment, de ces éclats surnaturels que fait entendre la voix d'un chanteur italien. Mais ces éclats ne sont pas de la musique,

musique ; on ne les admire pas pour leur mérite, ou pour leur pathétique, mais comme on admire un danseur de corde, ou un charlatan *qui mange du feu*, parce qu'ils sont extraordinaires, et qu'ils paroissent difficiles. Au reste, le but de toute musique naturelle, est de réveiller dans l'ame certaines affections, ou de la disposer à les recevoir. Or, toutes celles sur lesquelles la musique exerce quelqu'influence, sont d'une espèce agréable. Tout ce qui tend à rappeler des affections de cette nature, doit donc se trouver dans cet art, qui n'est pas borné à la seule imitation des sons, ou des mouvemens. Le chant de quelques oiseaux, le murmure d'un ruisseau, les cris de la multitude, le bruit d'une tempête, le roulement du tonnère, et même le carillon des cloches, offrent des sons qui ont des rapports avec les affections nobles et agréables, et qui s'accordent avec la mélodie et l'harmonie; et ils peuvent être imités, quand l'artiste en trouve l'occasion. Mais le chant du coq, l'aboyement du chien, le miaulement des chats, le grouinement du cochon, le caquetage de l'oie, le gloussement de la poule qui pond, le brayement de l'âne, le cri de la scie, et le bruit sourd de la roue d'un carosse, rendroient ridicule la meilleure musique. On peut imiter le mouvement d'une danse, ou celui de la marche mesurée d'un régiment ; mais l'allure d'un cheval qui trotte mal seroit insupportable.

Il y a une autre espèce d'imitation par le son, qui ne doit jamais être tentée, ni entendue en musique : c'est l'expression de l'élévation locale des objets, par ce qu'on appelle les notes *hautes*, et de leur abaissement, par ce qu'on appelle les notes *basses* : une note n'a pas cette propriété plus qu'une autre. On distingue les notes *hautes* et *basses* par leur situation sur l'échelle musicale. Il n'y auroit pas eu d'absurdité à nommer *hautes*, les notes placées au bas de l'échelle, ou ligne musicale, et *basses*, les notes placées au haut de l'échelle, si la coutume, ou le hasard l'avoient réglé de cette manière; et il y a quelques raison de croire qu'il en étoit à-peu-près ainsi dans l'échelle musicale des anciens. Au moins est-il probable que les sons les plus bas et les plus graves s'appeloient chez les Romains *summa*, et les plus perçans et les plus aigus, *ima*; ce qui peut être attribué à la construction de leurs instrumens, la corde qui donnoit les premiers, pouvant avoir été la plus haute par sa place, et celle qui donnoit les derniers, la plus basse (*a*). Cependant quelques personnes regarderoient comme une faute d'expression en musi-

(*a*) La dénomination des tons, *summa* et *ima*, chez les Romains, n'est pas seulement probable, comme le dit l'auteur, elle est certaine ; et sur ces deux mots employés par *Horace*, dans la troisième satyre du premier livre, il auroit pu consulter et citer une dissertation, dans laquelle il est prouvé que les Romains appeloient les tons graves *summa*, et les tons aigus, *ima*, comme les Grecs appeloient ceux-là *hypate*, et ceux-ci *nete*.

que, si le mot *Ciel* étoit placé sur ce qu'on appelle une note *basse* ou *grave*, et le mot *enfer* sur ce qu'on appelle une note *haute*, ou *aigue*.

Les musiciens les plus habiles se sont occupés de toutes ces espèces d'imitations bisarres ; et cet abus d'un art si noble n'a pas échappé à la satyre de *Swift* qui, quoique sourd aux charmes de la musique, n'étoit pas aveugle pour les absurdités des

Elle est insérée dans le septième volume de la traduction d'*Horace*, par *Sanadon*, édit. de 1756, Paris. Quant à la réflexion de l'auteur, que cette dénomination peut être attribuée à la construction des instrumens, etc. elle ne me paroît pas juste ; et je pense, avec l'auteur de la dissertation dont je viens de parler, que cette dénomination n'est relative qu'à la nature du ton grave, ou du ton aigu, donné par les deux cordes *summa* et *ima*. Suivant tous les auteurs, qui ont parlé du Tétracorde, dont il est question dans la satyre d'*Horace*, *summa* ou *hypate*, en grec étoit la première. *Parypate*, ou *subsumma*, étoit la seconde, *paranete*, ou *pene ima*, la troisième, et la quatrième étoit *nete*, ou *ima*. Mais dans l'idée de l'auteur, relativement à leur place sur l'instrument, il resteroit à déterminer si l'ordre dans lequel je viens de les nommer étoit de gauche à droite, de droite à gauche, de bas en haut, ou de haut en bas; et ce seroit une recherche d'autant plus inutile, qu'on doute encore aujourd'hui si le mot *Tétracorde* est le nom d'un instrument, ou la dénomination d'un systême de musique. L'abbé *Roussier* paroît convaincu que la *lyre de Mercure*, qui faisoit partie du grand systême musical des Grecs, n'étoit qu'une suite de sons à la douzième les uns des autres. Cette *lyre* s'appeloit aussi le *Tétracorde de Mercure*; et on donnoit ce nom, suivant *J. J. Rousseau, dans la musique ancienne, à un ordre ou systême particulier de sons dont les cordes extrêmes sonnoient la quarte, et parce que les sons qui le composoient étoient ordinairement au nombre de quatre.* Voyez *J. J. Rousseau,* dict. de musique, au mot *Tétracorde*, et le *Mémoire sur la musique des anciens*, de l'abbé *Roussier*. L'incertitude paroît fondée, d'une part, 1°. sur ce que le mot composé *Tétracorde* signifie en grec *quatuor chordas habens*. 2°. Sur ce que *chordé*, l'un de ses élémens, signifie également *chorda*, (corde) ou *fides*, (instrument à cordes) Et d'autre part, sur ce que dans la technologie musicale, le mot *corde* est employé comme synonime de *son*. (*Note du trad.*)

musiciens. Il recommanda l'emploi de cet abus à l'ingénieux docteur *Ecclin*, irlandois, en lui envoyant une cantate, dont le but étoit de tourner en ridicule toutes ces imitations burlesques; et la musique du docteur offre, en effet, les mouvemens les plus contraires à l'harmonie et les plus étrangers aux affections humaines, comme le *trot*, l'*amble* et le *galop* de *Pégase*; les sons les moins musicaux, tels que le *craquement*, le *reniflement*, et les accords les plus *durs*, les plus *mugissans*, les plus *aigres* et les plus *bruyans*. Les mots *haut* et *bas* sont placés sous des notes *hautes* et *basses*. Une suite de notes brèves, de valeur égale, imite le *frisson et le tremblement de la fièvre*, une suite irrégulière de sons vifs exprime *la course*, une élévation soudaine de la voix, de bas en haut, signifie un *vol vers le Ciel*, les mots *Célia meurt* sont placés sous une suite ridicule de tons chromatiques, et on y a rassemblé beaucoup d'inventions de cette nature. En un mot, cette cantate de *Swift* peut convaincre tout le monde, que la musique exactement imitative est d'un burlesque achevé. Je dois observer, en passant, que la satyre de cette pièce porte, non-seulement sur toute imitation absurde, mais encore sur toutes les autres absurdités musicales, comme une oiseuse et fatigante répétition des mêmes mots, les roulemens sur des divisions d'une syllabe, et l'emploi de mots qui n'ont point de sens.

Si j'avois le droit de créer quelques règles pour cet art, je proposerois modestement, et un grand musicien, et un écrivain ingénieux semble être de mon avis (*a*), qu'il n'y eut jamais d'imitation dans la musique purement instrumentale. Dans la musique vocale, l'expression est, ou doit être déterminée par la poésie; mais la meilleure expression dans la musique instrumentale est toujours équivoque; et comme elle n'offre rien qui puisse faciliter à l'auditeur l'intelligence de l'imitation, quelqu'exacte et quelque naturelle qu'elle puisse être, elle court le risque de n'être pas reconnue, et d'être perdue. Si, au contraire, elle étoit si frappante, que l'esprit pût reconnoître, sur-le-champ, l'objet imité, notre attention seroit tellement fixée sur l'imitation, que l'effet général du morceau nous échapperoit. En un mot, je suis porté à penser que, dans un concerto instrumental, l'imitation ne peut produire aucun effet, ou n'en produire qu'un mauvais. Les mêmes considérations doivent interdire l'imitation dans les *solo* d'instrumens, si toutefois ces morceaux peuvent être appelés de la musique. Quand ils sont faits pour faire briller le talent du musicien exécutant, qu'on y jette tant qu'on voudra d'imitations et de variations, tout sera bon, pourvu que l'auditoire soit surpris; mais je ne donnerois pas plus l'honorable nom de musique à ce jeu d'archet

(*a*) *Avison, de l'expression musicale.*

et de doigts, que je ne donnerois le nom de poésie à ce vers de *Pope*, *Le vol déploie tes ailes de pourpre*, ou à l'ode de *Swift* sur *Ditton* et *Whiston.*

Dans ce qu'on peut appeler véritablement la musique vocale, les mots déterminent l'expression, et fixent sur elle l'attention de l'auditeur. On peut donc employer des imitations naturelles, parce que le sujet de la chanson les rend intelligibles, et parce que l'attention de l'auditeur ne court pas le risque d'être détournée de l'air principal. Dans ce cas-là même cependant, l'imitation doit être reléguée dans la partie instrumentale, et le chanteur ne doit jamais l'essayer, à moins qu'elle ne soit très-expressive, musicale, et facile à rendre avec la voix. L'expression doit dominer dans les paroles, qui sont la partie principale, et l'imitation musicale ne doit jamais servir qu'à accompagner l'expression. Au reste, les tons de la voix humaine, quoique flexibles pour tous les sons, ne peuvent néanmoins jamais atteindre à la finesse de la musique imitative, qui paroîtra toujours avec plus d'avantage sur un instrument.

Si nous cherchons dans les compositions de *Handel*, jusqu'où s'étend la puissance imitative de la musique, et quel est son mérite, nous verrons, 1°. que cette puissance est bornée aux sons et aux mouvemens naturels, qui sont agréables en eux-mêmes, d'accord avec la mélodie et avec l'harmo-

nie, et associés à des affections, ou à des sentimens agréables. 2°. Que son mérite est si mince, qu'il défigure plutôt qu'il n'embellit la musique purement instrumentale; et qu'on n'emploie l'imitation dans la musique vocale, que pour soutenir l'expression, excepté dans quelques occasions rares, où cette imitation offre, en soi, autant d'agrémens que d'expression, et peut être exécutée avec la voix (1).

(1) *J. J. Rousseau* a déterminé, d'une manière précise et ingénieuse, quelle étoit l'espèce d'imitation du ressort de la musique. « La musique » dramatique ou théâtrale, dit-il, concourt *à l'imitation*, ainsi que la » poésie et la peinture : c'est à ce principe commun que se rapportent » tous les beaux arts, comme l'a démontré M. *Le Batteux*; mais cette » imitation n'a pas par-tout la même étendue. Tout ce que l'imagina- » tion peut se représenter, est du ressort de la poésie. La peinture qui » n'offre point ses tableaux à l'imagination, mais à un sens et à un seul » sens, ne peint que les objets soumis à la vue. La musique sembleroit » avoir les mêmes bornes par rapport à l'ouie; cependant elle peint tout, » même les objets qui ne sont que visibles : par un prestige, presque in- » concevable, elle semble mettre l'œil dans l'oreille, et la plus grande » merveille d'un art qui n'agit que par le mouvement, est d'en pouvoir » former jusqu'à l'image du repos. La nuit, le someil, la solitude, en- » trent dans le nombre des grands tableaux de la musique : on sait que le » bruit peut produire l'effet du silence, et le silence l'effet du bruit, » comme quand on s'endort à une lecture égale et monotone, et qu'on » s'éveille à l'instant qu'elle cesse. Mais la musique agit plus intimement » sur nous, en excitant par un sens, des affections semblables à celles que » l'on peut exciter par un autre, et, comme le rapport ne peut être sen- » sible, que l'impression ne soit forte, la peinture dénuée de cette force, » ne peut rendre à la musique *les imitations* que celle-ci tire d'elle. Que » toute la nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, et » l'art du musicien consiste à substituer, à l'image insensible de l'objet, » celle des mouvemens que sa présence excite dans le cœur du contem- » plateur; non-seulement il agitera la mer, animera la flamme d'un in-

Les meilleurs maîtres ont posé pour principe, qu'on ne devoit pas s'écarter de la mélodie et de l'harmonie, même en faveur de l'expression. L'expression qui ne s'accorde point avec l'harmonie, ou

» cendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie et grossir les tor-
» rens, mais il peindra l'horreur d'un désert affreux, rembrunira les murs
» d'une prison souterraine, calmera la tempête, rendra l'air tranquille et
» sérein, et répandra de l'orchestre une fraîcheur nouvelle sur les boc-
» cages. Il ne représentera pas directement ces choses, mais il excitera
» dans l'ame les mêmes mouvemens qu'on éprouve en les voyant. »

Art. Imitat. dict. de musique.

Tel est l'art employé par le musicien, pour peindre les objets moraux et les objets physiques : il excite dans l'ame les mêmes mouvemens qu'on éprouve en les voyant, qu'on éprouve en les ressentant : et cet art est précisément le même que celui dont se sert le poëte pour peindre les mêmes objets. Ce dernier nous décrit-il une tempête, nous peint-il un incendie, il choisit habilement tous les mots qui peuvent exprimer plus fortement ses idées; il rassemble toutes les circonstances qui accompagnent ordinairement ces terribles événemens, et cherche enfin à exciter dans l'ame de son lecteur, *les mêmes mouvemens qu'on éprouve en voyant ces choses.* Mais le musicien ne se borne pas à cette seule espèce d'imitation, il y ajoute encore l'accent des passions qui agitent celui qui parle : il dicte cet accent au chanteur; il le répand dans son orchestre; il fait concourrir à cette expression l'harmonie, la mélodie, et jusqu'aux différentes qualités du son des instrumens qu'il emploie.

Il est une autre espèce d'imitation, dont parle dans ce chapitre l'auteur de cet Essai. Cette imitation, commune à la poésie, ainsi qu'à la musique, et dont on ne doit se servir qu'avec les plus grands ménagemens, est, comme en poésie, sous le nom d'*harmonie imitative,* et pourroit être mieux exprimée par celui de *mélodie imitative.* Tels sont ces vers de Virgile,

Ille inter sese multâ vi brachia tollunt,
In numerum, versantque tenaci forcipe ferrum,

et tous ceux que l'auteur a cités lui-même dans son dernier chapitre de ces *Essais.*

Telle est en musique l'imitation du bruit des dez sortant d'un cornet, par *Philidor*, dans un *Duo* du *Soldat magicien;* le chant du coq, dans *la*

avec la mélodie, n'est point une expression musicale; et le compositeur qui les néglige, dans cette vue, viole les règles de son art. Si nous comparons l'imitation avec l'expression, la supériorité de la dernière sera évidente. L'imitation, sans expression, n'est rien; l'imitation, qui fait du tort à l'expression, est vicieuse; l'imitation enfin, est toujours insupportable, au moins dans la musique sérieuse, si elle ne sert pas à augmenter et à rehausser l'expression. Si donc la musique instrumentale peut atteindre le plus haut dégré d'excellence, sans le secours de l'imitation; et si, même dans la musique vocale, l'imitation n'a qu'un mérite secondaire, il faut en conclure que l'imitation de la nature n'est point essentielle à cet art, quoique, lorsqu'elle est judicieusement employée, elle puisse quelquefois l'embellir.

Passion, Oratorio de *Jomelli*, et le bruit de la poulie du puits dans *les deux Avares* de M. *Grétry*. Ce genre d'imitation qui, je l'ai déja dit, doit être rarement employé, n'est pourtant pas à dédaigner : il peut servir à augmenter l'expression, à rendre plus parfaite l'image des objets qu'on veut peindre ; mais ce moyen n'est qu'accessoire, et la poésie et la musique, comme arts d'imitation, peuvent s'en passer; c'est par d'autres prestiges, c'est par une autre magie, bien plus puissante, mais moins facile a connoitre, qu'elles savent séduire, émouvoir, entraîner ceux qui savent les entendre. La musique enfin, et particulièrement la musique théâtrale la plus expressive de toutes, est un art d'imitation du même genre que la poésie; leur but est le même, leurs moyens sont pareils, leurs effets sont semblables, et c'est par leur union intime, par leurs efforts réunis que l'on éprouve les plus douces, les plus fortes, et les plus délicieuses sensations.

La différence des passions et des sentimens se communique aussi aux tons de la voix. Mais tous ces tons de la plus touchante mélodie, peuvent-ils présenter quelque ressemblance, avec la voix d'un homme, ou d'une femme, parlant dans la chaleur de la passion ? Le mode mineur passe pour convenir mieux à un sujet mélancolique ; et, si j'étois disposé à rafiner sur les qualités imitatives de l'art, j'en donnerois pour raison que la mélancolie, en affoiblissant les esprits, affoiblit également la voix, et lui fait employer des tierces mineures, qui ne consistent qu'en quatre semi-tons, plutôt que des tierces majeures, qui sont composées de cinq semi-tons (1). Mais cette raison n'est-elle pas plus subtile que solide ? N'y a-t-il pas des airs mélancoliques dans les tons majeurs ; et des airs gais dans les tons mineurs? Ne voyons-nous pas, en outre, dans le même air, une transition d'un ton dans un autre, sans aucun changement sensible dans l'expression ?

Le courage se manifeste souvent par une voix forte : mais les accords musicaux n'inspirent-ils de courage qu'autant qu'ils sont bruyans? Les Lacédémoniens ne le croyoient pas, autrement ils n'auroient pas employé la musique des flûtes douces, lorsqu'ils marchoient à l'ennemi. Si l'on m'objec-

(1) Les tierces mineures sont composées de trois semi-tons; les tierces majeures sont composées de quatre semi-tons.

toit que la valeur froide et circonspecte, inspirée par la musique spartiate, n'avoit pas besoin d'un son bruyant, pour se soutenir, mais plutôt d'accens, ressemblans, par leur douceur, à ceux des flûtes douces, je prierois l'auteur de l'objection de choisir dans toute la musique qu'il connoît, celle qu'il croiroit la plus propre à exciter sa valeur, et de considérer ensuite, combien ces accords si encourageans sont encore loin de l'accent avec lequel un général complimente ses soldats après la victoire, ou les engage à présenter le combat. *Shakespeare*, parle du tambour *excitateur du courage*; et l'on peut regarder cette épithète comme emphatique. Car, comment le tambour agit-il dans cette occasion? Est-ce que son bruit imite le ton de la voix d'un homme brave? Ou est-ce que le mouvement des baguettes a quelque analogie avec celui des jambes et des bras?

Les personnes pieuses savent, par leur propre expérience, que le son de l'orgue a une puissante faculté pour exciter et échauffer les affections dévotes. Mais dira-t-on qu'il y a quelque ressemblance entre le son de ce noble instrument, ou les belles compositions qu'on y exécute, et la voix d'une créature humaine, qui fait entendre un acte d'adoration?

Un des plus touchans styles, en musique, c'est le style pastoral. Quelques airs de ce genre rap-

pellent à notre souvenir des idées de pays, *des sons ruraux et des fêtes champêtres*, et disposent notre cœur à cette douce mélancolie, à ce plaisir solitaire, que les bois, les fontaines, les troupeaux, les vallons et les collines qui les environnent, nous inspirent au retour de la saison nouvelle. Mais qu'est-ce que les airs pastoraux imitent de tous ces objets? Est-ce le murmure des eaux, le gasouillement des oiseaux dans les boccages, le mugissement des taureaux, le bêlement des moutons, ou l'écho des montagnes? Beaucoup d'airs sont pastoraux sans offrir ces imitations. Sur quoi donc portent les imitations pastorales? Sur les chansons des laboureurs, des laitières et des bergers? Oui, telles que nous croyons les avoir entendues, ou que nous avons pu les entendre chanter, par des habitans de la campagne. Elles nous rappellent donc des chansons de village; et si cela est, ces chansons doivent être dans le style pastoral. Mais qu'est-ce que peuvent imiter ces chansons de villages, que l'on regarde comme les modèles de la musique pastorale? Sont-ce d'autres chansons de village? Tout cela ne fait que reculer la difficulté, sans donner les moyens de la résoudre. Car ces airs champêtres imitent-ils les sons de choses animées, ou inanimées? des bruits champêtres? des mouvemens d'hommes, ou d'animaux, des eaux ou des vents? Convenons qu'un air peut être pastoral et agréable au suprême

dégré, sans imiter ni sons, ni mouvemens, ni quoique ce puisse être.

On ne peut nier, après tout, qu'il y ait quelque rapport, au moins, ou quelque analogie, s'il n'y a pas de ressemblance, entre certains sons musicaux et certaines affections de l'ame. On peut considérer une musique légère comme analogue à des émotions douces, et une musique grave, si les tons en sont doux et mesurés, comme analogue à des affections nobles; une succession rapide de tons bruyans, comme ceux du tambour, présente quelques rapports avec le désordre et l'impétuosité des passions. Quelquefois aussi la nature et l'habitude établissent des relations entre certains instrumens de musique, et certaines localités, ou circonstances. En effet, une flûte, un hautbois, une musette sont plus convenables au dessein d'une musique champêtre, qu'un violon, un orgue, ou un clavecin, parce que ceux-là sont plus portatifs, et moins sensibles à l'impression de l'air extérieur. Un orgue, eu égard à son volume, ne peut être placé que dans une église, ou dans quelque vaste appartement. Les violons et autres instrumens à cordes, qui ne peuvent être exposés à l'humidité, sans altération, sont communément employés dans les maisons. Au lieu que les tambours, les trompettes, les fifres et les cors sont plus propres au service des camps. Il résulte de-là qu'il s'établit entre les tons, ou modes

particuliers de la musique, les lieux, les circonstances et les sentimens particuliers, une telle relation, que les premiers nous rappellent les derniers, en nous affectant plus, ou moins, suivant l'occasion. Le son de l'orgue, par exemple, nous donne l'idée d'une église, et des affections convenables à ce lieu ; la musique militaire réveille des idées militaires, et les flûtes et les hautbois des idées et des tableaux particuliers de la vie champêtre. Ces affections peuvent être attribuées à la force, à la puissance de l'expression musicale, et servir à expliquer comment certaines passions sont excitées, et certaines idées suggérées par certains modes de musique ; mais elles ne prouvent pas que la musique soit un art imitatif, dans le même sens que l'on appelle la peinture et la poésie *imitatives*. Car entre un tableau et son original, entre les idées que fait naître une description poétique, et les objets décrits, il y a une ressemblance exacte ; mais entre une musique légère et un esprit calme, il n'y a aucune ressemblance exacte, et entre les sons du tambour, ou de l'orgue, et les affections dévotes, ou belliqueuses, entre la musique des flûtes et la vie champêtre, entre un concert de violons et une compagnie gaie, il n'y a que quelques rapports accidentels, formés par l'habitude, et fondés plutôt sur la nature de l'instrument, que sur celle de la musique.

On peut penser peut-être, que l'homme a appris à chanter en imitant les oiseaux, et, conséquemment, comme la musique vocale est réputée être le prototype de la musique instrumentale, que l'art doit avoir été essentiellement imitatif. En accordant ce fait, on pourroit seulement en inférer qu'originairement l'art a été imitatif; mais il ne s'ensuit pas qu'il ait continué de l'être. Car on ne peut pas dire que le style de notre musique ressemble au chant des oiseaux, ou que nos auteurs en musique aient pris le chant des oiseaux pour modèle de leurs compositions. Mais on argumenteroit difficilement de cette hypothèse; car le fait supposé, quoiqu'avancé et soutenu par quelques auteurs, est destitué de toute évidence et entièrement absurde. Comment peut-on imaginer que l'homme ait appris à chanter, en imitant les oiseaux? J'aimerois autant supposer qu'il a appris à parler en imitant les hennissemens du cheval, ou à marcher, en imitant les mouvemens des poissons dans l'eau, ou que la constitution politique de la Grande-Bretagne a été calquée sur le plan d'une fourmillière. Tout musicien, un peu instruit des principes de son art, sait et peut démontrer que les divisions de l'échelle diatonique, qui est la règle de la musique humaine, ne sont pas une invention de l'art, et qu'elles sont réellement fondées sur la nature; tandis que le chant des oiseaux, si

on en excepte le *coucou*, et un ou deux autres avec lui, n'est pas réductible à cette échelle, ni à aucune autre que l'esprit humain puisse inventer, car les oiseaux divisent leurs tons par des intervalles que la voix humaine ne pourroit imiter sans des efforts surnaturels, et qu'il n'est pas supposable que l'art humain puisse essayer d'exprimer par des caractères écrits. En un mot, il est évident que la nature a fait une musique pour les hommes, et une autre pour les oiseaux; et nous n'avons pas plus de raisons pour croire que la première est une imitation de la dernière, que pour penser que les nids d'hirondelle ont servi de modéles à l'architecture gothique, et la construction d'une ruche à l'architecture grecque.

La musique plait donc, non pas parce qu'elle est imitative; mais parce que certains airs mélodieux et harmonieux sont propres à exciter certaines passions, certaines affections dans notre ame: et conséquemment, le plaisir que nous procurent la mélodie et l'harmonie ne peuvent jamais, ou du moins que très-rarement, se confondre avec le plaisir que l'imitation de la nature fait goûter à l'esprit humain.

Tout cela, peut-on dire, n'est qu'une dispute de mots: soit. Mais c'est néanmoins une dispute importante pour la science et pour l'art. Il importe à la science, que les philosophes n'employent que

des

des mots d'un sens déterminé, et que chaque chose soit classée convenablement. Il importe à tout art que son dessein et sa fin soient clairement définis, et que les artistes ne soient pas disposés à croire que ce qui est dû au hasard, souvent hors de propos, et tout au plus d'ornement, soit rigoureusement essentiel à ce dessein et à cette fin.

SECTION DEUXIEME.

Comment expliquer les plaisirs que nous procure la musique?

Je viens de dire que certains airs mélodieux et harmonieux étoient propres à exciter dans l'ame certaines passions, certaines affections et certains sentimens. Cherchons maintenant quelle est la nature de cette propriété; et tâchons, par la connoissance des principes de la constitution humaine, d'expliquer la cause de ce plaisir que la musique procure aux hommes. Je suis aussi convaincu de la délicatesse de cette examen, que de mon incapacité pour le faire utilement : aussi je ne m'engage, ni à une recherche complette, ni à aucune autre discussion, mais seulement à présenter quelques légères observations. Comme je n'ai aucune théorie à soutenir, et comme le sujet, quoiqu'il puisse amuser, n'est pas d'une grande utilité, je ne serai, ni positif dans mes assertions, ni abstrus dans mes raisonnemens.

On distingue ordinairement le sens de l'ouie, de cette faculté à l'aide de laquelle on reçoit du plaisir de la musique, et que l'on appelle communément une oreille musicienne. Entendre de la musique, et avoir du goût pour la musique, sont deux choses dif-

férentes; et beaucoup de personnes qui ont l'oreille très-fine sont privées de cette faculté, qui nous fait juger sainement de ce que nous entendons. Elle n'est cependant, comme la finesse de l'œil, qu'un don de la nature, qui, ainsi que tous les autres dons naturels, se perd par la négligence, et se perfectionne par l'exercice. Et quoique toute personne qui a la faculté d'entendre, puisse, à force de travail et d'exercice, devenir assez sensible aux qualités musicales des sons, pour s'amuser ou s'ennuyer, jusqu'à un certain point, selon qu'elle entend de la bonne ou de la mauvaise musique; il est cependant certain qu'elle éprouvera un plaisir, ou un ennui, différent dans leur principe, ou dans leur intensité, du plaisir, ou de l'ennui qui affecteront, dans les mêmes cas, une personne douée d'une *oreille véritablement musicale.*

1. Une partie du plaisir que nous font l'harmonie et la mélodie, ne viendroit-elle pas de la nature des sons dont elles sont formées? *Certains sons inarticulés, sur-tout quand ils sont soutenus*, font une impression agréable sur l'ame. Ils semblent l'enlever aux plus pressans intérêts de la vie, et, sans lui causer la moindre agitation, la pénétrer d'un torrent de ces idées touchantes qui bercent et assoupissent quelquefois ses facultés, d'autres fois aiguillonnent sa sensibilité, et excitent l'imagination; et il n'est pas tout-à-fait absurde de

supposer qu'elles puissent affecter le corps mécaniquement. Si, dans une église, on sent trembler le parquet et les bancs, à certains sons de l'orgue; si de deux cordes semblables, l'une rend les mêmes sons que celle qui est pincée; si une personne qui éternue, ou qui chante auprès d'un clavecin, entend les cordes de l'instrument murmurer les mêmes tons, il n'y a rien d'étonnant que les fibres les plus sensibles du corps humain éprouvent un frémissement, quand elles se trouvent à l'unisson des sons produits par les objets extérieurs. Les Grecs et les Romains croyoient que certains sons pouvoient adoucir certaines peines du corps; et nous savons, à cet égard, d'une autorité supérieure, que des accès de folie se calmoient à la mélodie d'un instrument (*a*). J'ai vu des instrumens de musique, de peu d'expression, tirer des larmes des yeux de personnes qui n'avoient, ni goût pour la musique, ni aucune connoissance de l'art. De plus, un de mes amis, profondément instruit dans la théorie de la musique, qui connoît parfaitement l'économie animale, et observe exactement la nature, m'a assuré qu'il a éprouvé plusieurs accès de fièvre, aux sons d'une *harpe Eolienne* (*b*). Ces faits,

(*a*) Le premier livre de Samuel, chap. 26. (*Cit. de l'auteur.*)

(*b*) Les Anglais, m'a-t-on dit, appellent *harpe Eolienne*, une suite de cordes tendues verticalement, et exposées d'une manière quelconque, au vent extérieur dont l'action seule les fait vibrer; et c'est probablement le nom poétique de cet agent, qu'a été formé celui de l'instrument.

et quelques autres semblables, que je pourrois rapporter, ne sont pas faciles à expliquer, à moins qu'on ne suppose que certains sons exercent une influence mécanique sur certaines parties du corps. Qu'il en soit ce qu'on voudra, il faudra néanmoins convenir que l'ame peut être affectée d'une manière quelconque par de simples sons, qui ne présentent ni sens, ni modulation, non-seulement par ceux de la harpe Eolienne, ou autres instrumens de musique, mais encore par le murmure des vents, par le gasouillement des oiseaux, par le bruit des cascades (*a*), par les cris de la multitude, par les mugissemens de l'Océan, pendant la tempête, et enfin, quand on peut l'entendre sans frayeur, par le tonnerre lui-même.

Rien n'est si estimé dans la musique instrumentale, et dans l'artiste qui exécute, que la douceur, l'abondance et la variété des tons. Ils déplaisent et blessent l'oreille quand ils sont aigres, ou si l'on ne peut les entendre, sans l'attention pénible,

(*a*) Quæ tibi, quæ tali reddam pro carmine dona ?
Nam neque me tantum venientis sibilus austri,
me percussa juvant fluctu tam littora, me quæ
Saxosas inter decurrunt flumina valles.

(*Virg. Ecl.* 5. *Citat. de l'auteur.*)

Par quels discours, par quels présens pourrai-je payer tes vers charmans! Ils me flattent plus agréablement que le souffle naissant d'un vent du Midi, que le bruit des flots qui se brisent sur le rivage, et que le murmure d'un ruisseau, qui roule ses eaux dans un vallon couvert de cailloux.

qu'exige leur *exilité* : mais des sons forts et pleins, tels que ceux du tonnerre, d'une tempête, ou d'un grand orgue, semblent élever l'ame par l'intermède de l'oreille, de même qu'une vaste étendue frappe agréablement l'œil de celui qui la contemple. En donnant l'idée d'une puissance extraordinaire, et d'une expansion sans bornes, ils excitent l'admiration, et semblent s'accorder avec la nature ardente de cette ame, qui s'élance sans cesse vers la vertu, la vétité et l'immortalité, et dont les plus délicieuses méditations ont pour objet le plus grand et le meilleur des êtres (*a*). La douceur des tons, la beauté des formes, et le brillant du coloris produisent une satisfaction paisible, accompagnée d'un certain dégré de joie, qui se manifeste par un sourire agréable, sur la physionomie du spectateur, ou de l'auditeur. Des sons justes, ainsi que des surfaces égales et unies, sont, en général, plus flatteurs, que des sons rudes, discordans et sans suite; mais de même que la courbe adoucie, qui constitue si essentiellement l'élégance de la figure, et qui est si remarquable dans les contours des beaux animaux, est délicieuse à l'œil, ainsi des tons graduellement renforcés et graduellement diminués, produisent un effet agréable sur l'oreille et sur

(*a*) Voyez Longin, sect. 24. Le Spectateur, N°. 413. Les Plaisirs de l'imagination, liv. 1. v. 151.

(*Citation de l'auteur.*

l'ame. Ceux-là réveillent toutes ses facultés, dont ceux-ci disposent; les uns provoquent une douce agitation, les autres invitent au repos.

Mais de tous les sons, celui qui va le plus directement à notre cœur, c'est la voix humaine; et tous les instrumens qui en approchent le plus, sont aussi d'une expression plus touchante, et d'un son plus parfait. Ceux de la voix d'un homme, quand ils sont bien nourris, bien ménagés, ont un moelleux, une variété, une énergie au-dessus de tout instrument; et une belle voix de femme, modulée par la sensibilité, est, sans aucun objet de comparaison, le son le plus doux et le plus touchant que l'art, ou la nature puissent produire. N'est-il pas étrange que le peuple le plus musicien de la terre, mécontent, comme il paroîtroit, de ces deux genres de voix, se soit exposé aux reproches les plus effrayans, en tentant d'introduire un troisième genre de voix, qui n'a la perfection de l'un, ni de l'autre? Car on peut assurer avec vérité, qu'aucune personne, d'un goût épuré, n'a jamais pu entendre, pour la première fois, les musiciens dont je veux parler, sans éprouver un sentiment d'horreur, fondé non-seulement sur les idées pénibles que faisoit naître la vue du chanteur, mais encore sur les sons perçans avec lesquels il lui déchiroit l'oreille. Qu'on ne dise pas qu'au moyen de cette abominable invention, les chœurs sont plus

complets, et que l'on peut exécuter des morceaux, qui avoient été inexécutables jusques-là : car rien de ce qui blesse l'humanité ne doit faire partie d'un art humain, et une oreille juste ne peut trouver d'agrémens dans des sons contraires à la nature, comme un bon goût ne peut être satisfait d'une composition hérissée de difficultés. Il n'y a point d'amateur de la musique, ami de l'humanité, qui ne desire de voir abolie une pratique, qui est un malheur pour toutes deux ; et, dans ses conséquences, si loin d'être desirable, qu'on peut dire justement qu'elle ne fait que dégrader un art noble, par des bouffoneries et des grimaces, et employer le souffle de l'homme, non à l'expression de sentimens humains, mais à faire entendre des cris et des éclats ridicules (*a*).

Dans les tons qui résonnent ensemble, les uns produisent un effet agréable, et les autres un effet contraire : les premiers sont concordans, et les autres discordans. Lorsque plusieurs tons, d'accord entre eux, frappent l'air simultanément, l'effet est agréable ; il est désagréable, quand ils se repoussent mutuellement. Ces consonnances ne sont pas également parfaites, ni ces dissonnances également re-

(*a*) L'auteur, qui partageoit, sans doute, le vœu des amis de l'humanité, a dû le voir exaucé. Car, si ma mémoire ne me trompe pas, il me semble que cette pratique a été solemnellement prohibée par le Pape, dans ses Etats. (*Note du traducteur.*)

poussantes; et conséquemment les unes ne sont pas également flatteuses, ni les autres également choquantes. Un homme ignorant en musique, peut croire que la plus agréable harmonie n'est produite que par les accords les plus doux, sans aucun mélange de dissonnances (*a*), comme un enfant peut imaginer qu'un repas de confitures fait un banquet délicieux; mais l'un et l'autre se trompe. Le même accord peut être plus ou moins agréable, suivant sa position; et les accords les plus touchans produisent souvent un meilleur effet, quand ils sont amenés par des accords plus durs, et même par des dissonnances; car alors ils sont d'autant plus agréables, qu'*ils procurent un plus grand soulagement à l'oreille*. Comme la santé est doublement précieuse après la maladie, et la liberté après l'emprisonnement, de même un son doux est plus flatteur quand il a été précédé d'un ton aigre. Les dissonnances sont donc nécessaires à la perfection de l'harmonie; mais il faut que la consonnance y prédomine au point, qu'à quelques occasions près, qui sont rares, l'oreille la plus délicate ne puisse être frappée désagréablement par la dissonnance.

Les musiciens ont découvert, avec beaucoup de

(*a*) La mélodie, dans la langue de l'art, est l'effet agréable d'une suite particulière de *sons* simples : l'harmonie est l'effet agréable de deux, ou de plusieurs sons, qui résonnent simultanément, *suivant les principes de l'art*. (*Note de l'auteur.*)

peines, les principes sur lesquels les consonnances et les dissonnances devoient être employées pour produire le meilleur effet; et, par ce moyen, ils ont renfermé tout l'art de l'harmonie dans un certain nombre de règles, dont les unes sont plus, et les autres moins indispensables. Elles n'admettent aucune preuve démonstrative (1); car, quoique quelques-unes puissent être considérées comme des déductions rationnelles de la véritable nature du son, cependant l'oreille est le juge suprême de leur mérite. Elles sont néanmoins toutes fondées sur une observation si exacte et si juste, qu'aucun artiste n'a jamais pensé à les contester. Il est vrai que *Rousseau* laisse entendre, que l'habitude et l'éducation peuvent nous donner un goût égal, pour un systême différent d'harmonie; et je n'aurois pas attendu cette opinion d'un auteur qui certainement connoît la nature humaine aussi bien, et la musique beaucoup mieux qu'aucun autre philosophe. Qu'un accord de septièmes, de quartes, ou de quintes, qui ne seroit pas formé par les intervalles, connus du systême reçu, puisse jamais être aussi agréable à l'oreille, qu'un autre accord composé suivant les règles ordinaires, c'est ce qui est aussi inconcevable pour moi, que si *Virgile*, traduit

(1) *Elles* (ces règles) *n'admettent aucune preuve démonstrative.* Cette assertion n'est pas tout-à-fait exacte; la plus grande partie des règles de l'harmonie, se démontre assez rigoureusement.

en mauvaise prose, étoit lu avec autant d'admiration que dans son style poétique (1). *Rousseau* ne devoit pas étendre sa réflexion sur le systême entier ; mais seulement sur quelques-unes de ses règles mécaniques. Et il faut convenir, en effet, qu'en cet art, comme en tout autre, il y a des règles qui n'ont d'autre fondement que la mode, ou l'usage qu'en fait un célèbre compositeur.

Quoique la sensibilité naturelle soit nécessaire pour le goût, elle n'est pas le goût. Un peintre découvre des beautés et des défauts dans un tableau, où des yeux ordinaires ne voyent ni les uns, ni les autres. La poésie offre dans l'arrangement et dans le choix des mots, mille délicatesses, qui ne sont senties que par ceux qui font habituellement des vers, qui ont étudié les ouvrages des poëtes, et les règles de l'art. De même, pour entendre la musique, avec un grand plaisir, il faut en connoître les principes; et c'est à force de pratique, que l'oreille acquiert cette subtilité par laquelle nous éprouvons une satisfaction parfaite, ou un dégoût bien fondé, du mérite, ou des défauts d'un ouvrage de musique. Quand une fois nous pouvons saisir

(1) Le texte dit littéralement : Qu'une *basse* de septièmes, de quartes, ou de quintes, puisse jamais être aussi agréable à l'oreille, qu'une autre *basse* composée suivant le systême reçu. L'expression *basse* rendoit cette phrase inintelligible en musique ; et j'ai cru rendre l'idée de l'auteur, en y substituant le mot *accord*, qui forme un sens, relatif à ce qui précède et à ce qui suit.

la marche, les relations et les dépendances de quelques parties, réunir le souvenir de ce qui est passé à la perfection de ce qui va suivre, et au sentiment du présent, et admirer la science du compositeur et l'habileté de celui qui exécute, un concerto régulier nous plaît infiniment, lors même que la régularité constitue son principal mérite. Le plaisir qu'un auditeur ignorant y prendra est bien inférieur. Il y a cependant en harmonie des choses qui flattent, et en dissonnances des choses qui blessent les oreilles; et si on jouoit un morceau entièrement composé de dissonnances, ou en opposition à toutes les règles, je doute que personne pût l'entendre sans ennui.

D'après ces courtes observations sur les qualités agréables des sons musicaux, il ne paroîtra pas extraordinaire qu'un morceau de mélodie, ou d'harmonie, qui n'a que peu, ou point d'expression, puisse, quand il est bien fait, procurer quelque plaisir, non-seulement aux adeptes de l'art, qui peuvent suivre les différentes idées du compositeur, mais encore à ceux qui n'en connoissent que superficiellement, qui n'en connoissent même pas les principes, et qui ne voyent dans tout le morceau, qu'une simple combinaison de sons flatteurs.

3. *Le pathétique*, ou l'expression est le principal mérite de la musique. Sans l'expresion, elle peut remuer l'ame légèrement, distraire un moment

l'attention des inquiétudes de la vie, faire voir l'habileté de celui qui exécute, la science du compositeur, le mérite des instrumens, et par toutes, ou quelques-unes de ces causes, procurer un plaisir passager; mais si elle n'agit point sur nos affections, elle ne produira jamais ce plaisir permanent, ce plaisir profitable et profond qu'en attendent les plus grands hommes de toutes les classes de la société. Est-il si absurde d'appeller permanens et profitables les effets de cet art si noble? Qu'on me permette de m'étendre un peu sur ses louanges. Le plus sage et le moins voluptueux des législateurs anciens (*a*), n'a-t-il pas donné de grands encouragemens à la musique? Un auteur judicieux (*b*) n'attribue-t-il pas la douceur des Arcadiens à l'influence de cet art, et la cruauté de leurs voisins les Cynéthiens, au mépris qu'ils en faisoient? *Montesquieu*, l'un des premiers philosophes modernes, ne donne-t-il pas la préférence à la musique, sur tous les autres plaisirs, comme à celui qui corrompt moins l'ame (*c*)? *Quintilien* ne tarit point sur les louanges de la musique : il la vante comme un aiguillon de la valeur, un instrument d'ordre moral et intellectuel, un secours pour la science, un objet d'attention pour les hommes les plus sages, une

(*a*) *Lycurgue*. V. Plutarque.

(*b*) *Polybe*. Hist. Liv. 4.

(*c*) *Esprit des Loix*, liv. 4. chap. 8. (*Citations de l'auteur.*)

distraction et un soutien dans tous les travaux, pour les hommes des classes inférieures (*a*). Les héros de l'ancienne Gréce étoient jaloux d'exceller en musique; et l'on cite, comme un fait extraordinaire, l'ignorance de *Thémistocle* à cet égard. *Socrate* semble avoir eu quelques remords de conscience, d'avoir négligé de s'instruire dans cet art; car il dit à *Cebès*, un peu avant de boire la coupe de la mort, qu'il avoit été tourmenté toute sa vie par un songe, dans lequel on lui disoit, *Socrate*, apprends la musique, et compose. Par soumission pour cet avertissement, il s'amusoit, dans ses derniers instans, à mettre en vers quelques fables d'*Ésope*, et à composer un hymne en l'honneur d'*Apollon*, seul genre de composition harmonieuse qui fût à sa portée (*b*). La musique a toujours été cultivée dans les armées, comme source de valeur et d'enthousiasme. Le fils de *Sirach* déclare que les anciens poëtes et musiciens méritent les honneurs et le rang accordés aux bienfaiteurs de l'humanité (*c*). *Jésus* et ses apôtres l'ont introduite dans le culte chrétien; et l'église, dans tous les temps, a suivi cet exemple.

Cependant la musique ne se seroit pas attiré d'elle-même une considération si réelle et si gé-

(*a*) Instit. Orat. Liv. 1. chap. 8.

(*b*) Platon. Phadon, sect. 4.

(*c*) Eclesiast. 44. 1–8.

(*Citations de l'auteur.*)

nérale, si elle eût toujours été purement instrumentale Car, si je ne me trompe pas, l'expression de la musique, sans paroles, est vague et équivoque; aussi le même air peut-il être répété à chaque couplet d'une longue chanson, ou d'une longue romance. Pourvu que le poëte ne s'écarte pas trop de son sujet, il peut changer d'idées, sans que le musicien soit obligé de changer sa musique; et si quelques critiques ont pensé différemment, ils ont été dans l'erreur, puisqu'ils ont supposé ce que les musiciens regardent comme une absurdité, qu'en mettant des paroles sous de la musique, ou de la musique sur des paroles, il est plus nécessaire de donner à chaque mot sa note particulière, que d'accorder le *chant général* de l'air, avec la *nature générale* des sentimens du poëme.

Il est vrai que nous attachons communément à un air favori, même lorsqu'il n'est pas accompagné de paroles, certaines idées qui peuvent y être relatives, à cause de quelques associations accidentelles; et nous supposons quelquefois une ressemblance presque toujours imaginaire, entre certaines mélodies, et certaines pensées, ou certains objets. Ainsi un Ecossais peut penser qu'il y a une sorte de similitude entre cet air charmant, qu'il appelle *les bords de la Tweed*, et les vues d'un beau pays pastoral, et, même quand il n'est exécuté que par un instrument, y attacher des idées d'amour

romantique et de solitude champêtre, parce que ces idées forment le sujet de la jolie petite romance qu'il a si souvent entendu chanter sur cet air. Mais tout cela n'est que l'effet de l'habitude. Un étranger qui entend cet air pour la première fois, n'en reçoit pas des impressions semblables. Tout ce que nous pourrions attendre de lui, c'est qu'il sentiroit que l'air est doux et simple; il riroit de s'entendre demander s'il n'y trouve pas quelque ressemblance avec les collines, les boccages, les prairies, qu'arrose une belle rivière, et il ne croiroit certainement pas qu'il exprime davantage une passion amoureuse qu'une affection filiale, conjugale, ou paternelle, une tendre mélancolie, une joie modérée, ou tout autre sentiment agréable. Il est certain qu'on pourroit composer sur tous ces sujets, une romance qui conviendroit parfaitement à l'air, tant l'expression musicale est équivoque!

Il est également vrai que la musique, purement instrumentale, ne doit souvent une signification qu'à des circonstances externes. Quand une armée, en bataille, s'avance à la rencontre de l'ennemi, on n'a pas besoin de paroles pour interpréter la musique militaire; et lorsqu'au commencement, ou au milieu du service divin, l'orgue joue un air grave, non-seulement il peut élever l'ame, et en bannir toutes pensées étrangères, mais il peut encore inspirer des méditations religieuses, par la

majesté du spectacle dont nous sommes frappés.

On ne peut nier que la musique instrumentale puisse réveiller notre sensibilité, et la diriger; c'est-à-dire, préparer les affections de l'ame et les porter sur un objet plutôt que sur un autre, à la mélancolie, par exemple, plutôt qu'à la gaîté, au repos, plutôt qu'au mouvement, au recueillement plutôt qu'à la dissipation, ou autrement. Il y a aussi certains airs qui, ayant toujours été attachés à certaines actions, disposent naturellement les hommes à ces mêmes actions, par la seule force de l'habitude : tels sont communément les airs de danse.

Il est donc généralement vrai que la poésie est l'interprête immédiat et exact de la musique. Sans le secours des paroles, le meilleur morceau de musique peut bien paroître signifier quelque chose; mais il est difficile de dire quelle chose il signifie. Il peut disposer notre cœur à la sensibilité; mais c'est la poésie, ou les paroles, qui attachent cette sensibilité à un objet réel, en présentant à notre imagination des idées positives et touchantes. Une belle symphonie, bien exécutée, ressemble à un discours débité avec du talent, mais dans une langue inconnue; et si elle nous affecte un peu, elle ne parvient jamais à fixer nos sentimens. Nous pouvons être attristés, ou réjouis, ou flattés; mais c'est toujours imparfaitement, parce que nous ignorons pourquoi. Le chanteur, en prenant le même

air et l'appliquant à des paroles, traduit ce discours dans notre propre langue; alors toutes les incertitudes cessent, l'imagination se remplit d'idées sensibles, et explique les émotions qui s'emparent du cœur.

La plus grande partie de notre musique de mode semble faite pour flatter, ou pour étonner l'auditeur, plutôt que pour lui inspirer des émotions permanentes; et si telle est la fin de l'art, il est certain alors que cette musique de mode est justement ce qu'elle doit être, et que les simples accords des premiers âges ne peuvent lui être comparés. Je n'ai pas maintenant le loisir d'examiner s'il vaut mieux pour l'auditeur être chatouillé, ou étonné, que frappé par de grandes images; sentir son cœur amolli par des passions tendres, ou échauffé par des passions généreuses; mais si on m'accorde que la musique est plus, ou moins parfaite, en proportion du plus, ou du moins d'influence qu'elle exerce sur le cœur, il s'ensuivra que toute musique, purement instrumentale, et qui ne reçoit aucun sens de ces rapports, de ces habitudes, ou de ces circonstances externes dont j'ai parlé plus haut, est imparfaite à un certain point, et que tant que les règles dont je vais parler dans les questions suivantes, seront méprisées par les compositeurs et par ceux qui exécutent, la musique vocale, quoiqu'elle puisse étonner les

hommes et leur procurer un plaisir léger, ne produira jamais ces effets remarquables, qu'on lui attribue dans ces âges anciens de simplicité et de vrai goût.

1. Une bonne musique sur de mauvaises paroles n'est-elle pas aussi insignifiante et aussi absurde que le seroient de bonnes paroles sous de la mauvaise musique, ou un style harmonieux, sans aucun sens? Les musiciens, en général, paroissent néanmoins fort indifférens à cet égard ; et pourvu que les mots soient ronflans, ou que le sens de quelques-uns soit agréable, qu'il y ait raisonnablement de *côteaux*, de *ruisseaux*, de *colombes*, d'*amours*, de *fontaines*, de *montagnes*, avec quelques *guirlandes*, des *moutons*, des *nymphes* et des *bergeres* (1), ils s'embarrassent peu du sens, ou de l'élégance, en quoi ils me paroissent consulter aussi peu leur propre honneur que le plaisir des autres. Car qu'est-ce qui peut élever l'esprit d'un compositeur, qui se condamne à travailler sur de la mauvaise prose rimée? *Handel*, le génie de *Handel* ne prenoit jamais son essor, qu'après avoir acquis de la chaleur et de l'énergie dans la lecture des poésies

(1) Ce ne sont point de pareilles niaiseries qui peuvent échauffer l'imagination d'un musicien ; ce ne sont point les expressions qui l'animent ; c'est, comme l'auteur vient de le dire plus haut, la nature générale des sentimens du poëte ; c'est la situation dans laquelle se trouve celui qui chante. Et voilà ce qui explique, pourquoi les musiciens font quelquefois de la musique charmante sur des paroles détestables.

sublimes. 2. Les paroles d'une romance ne seroient-elles pas plus intelligibles, pour ceux à qui on les chante, si elles étoient articulées plus distinctement, et de manière qu'elles pussent être entendues aussi clairement que la musique? Ou l'esprit humain peut-il s'amuser de ce qu'il ne peut entendre, ou de ce qu'il entend et qu'il ne peut comprendre? Et conséquemment la musique d'une chanson n'est-elle pas mauvaise, quand elle est si travaillée, qu'elle rend impraticable l'articulation des paroles? 3. Si la voix du chanteur, et les paroles doivent être bien entendues, des accompagnemens bruyans peuvent-ils avoir quelque mérite? Et comme chaque musicien d'un grand orchestre n'a pas beaucoup de discrétion, comme quelques-uns d'entre eux sont plus jaloux de se faire remarquer, que de l'exécution de leur partie, un accompagnement d'instrumens ne serat-il pas nécessairement bruyant, pour peu qu'il soit complexe? 4. La fréquente répétition du même mot, dans une chanson, ne cause-t-elle pas de la confusion dans l'intelligence du sens, et de la distraction au chanteur et à l'auditeur? Ces ennuyeuses divisions, ou successions de notes frédonnantes sur la même syllabe, n'ont-elles pas le même inconvénient, et, de plus, le mauvais effet, en fatiguant la voix, de lui ôter une partie de son expression? La simplicité n'est-elle pas une grande perfection,

en musique, comme en peinture et en poésie? Et admirerions-nous un orateur, qui employeroit quarante, ou cinquante mots, pour exprimer un sentiment, qu'il rendroit plus énergiquement avec quatre ou cinq? 5. Le chanteur ne doit-il pas toujours se souvenir qu'il doit exprimer des sentimens, aussi bien que prononcer des mots? Et si cela est ainsi, ne doit-il pas comprendre aussi parfaitement les paroles que la musique? et non-seulement moduler ses notes avec tout l'art d'un musicien, mais encore prononcer les paroles avec tout l'art d'un orateur public? S'il est bien persuadé de ses obligations, ne doit-il pas éviter toutes les grimaces et tous les gestes d'afféterie? Et ne travaillera-t-il pas véritablement pour lui-même, en chantant comme une créature raisonnable, et comme un homme de sens? Ne risque-t-il pas, en faisant le contraire, de n'être considéré que comme une marionette, ou un instrument à vent, plutôt que comme un artiste distingué? 6. La musique d'église n'est-elle pas plus *imposante* que toute autre? Et, par cette raison, ne doit-elle pas être plus expressive, et plus intelligible? En sera-t-il ainsi, si la musique est si lente, que les paroles du chanteur ne puissent être comprises? Ce mouvement excessivement lent, ne tend-il pas, en outre, à affoiblir les esprits, plutôt qu'à élever l'imagination, ou à échauffer le cœur? Il sem-

bleroit donc que la partie vocale de la musique d'église, ne devroit jamais être assez lente, pour fatiguer le chanteur, ou pour rendre les paroles inintelligibles à ceux qui les écoutent? 7. Les cadences perlées de la voix, ou sur un instrument, peuvent-elles avoir un autre but que d'appeller notre attention hors du sujet, pour la fixer sur la flexibilité de la voix du chanteur, sur la touche moelleuse de celui qui exécute, ou sur le son flaîteur de l'instrument? Et si c'est-là leur objet, n'éteignent-elles pas les affections, contre la fin principale de la musique, qui est de les exciter? Que penserions-nous d'un acteur tragique, qui, à la fin de chaque scène, ou de chaque couplet, dans *Othello*, essayeroit de tirer de son gosier des sons extraordinaires, ou démonteroit sa figure par des contorsions hideuses, ou battroit des entrechats de quatre pieds de haut? Nous pourrions être surpris de la force de sa voix, de la mobilité des traits de son visage, ou de la souplesse de ses jarrets; mais nous l'admirerions difficilement, comme un artiste intelligent, ou comme un artiste respectueux devant son auditoire.

Mais n'est-il pas agréable d'entendre une chanson brillante, exécutée par un grand artiste, quoique, de temps en temps, la voix se perde dans l'accompagnement des instrumens, et que les paroles ne soient entendues, ni de l'auditeur, ni

même du chanteur? Je réponds que tout ce qui contrarie notre attente ne peut nous plaire. Dans la question supposée, les sons de la voix peuvent, sans doute, nous faire plaisir; mais nous attendons de la musique instrumentale, et sur-tout de la musique vocale, plus que des sons qui ne soient qu'agréables. Nous exigeons, avec raison, de la poésie unie à la musique, du mouvement, du sentiment, de la mélodie, en un mot, tous les plaisirs que l'harmonie de ces deux arts peut nous procurer. Au reste, dans la douceur du ton, le meilleur chanteur n'est pas supérieur, et est rarement égal à la harpe Eolienne, au hautbois de *Fischer*, et au violon de *Giardini;* et peut-on, sans regret, voir une créature humaine, vaincue en mérite, par des planches, ou par des cordes à boyau? Peut-on se contenter d'avoir les oreilles chatouillées, lorsqu'on s'attend à avoir le cœur puissamment ému? On verroit peut-être, avec complaisance, une bonne actrice marchant sur le théâtre, pendant une minute ou deux, sans parler; mais nous attendons d'elle un autre plaisir; et si son silence duroit plus que quelques minutes, il est probable que l'auditoire le plus poli de l'Europe, lui en marqueroit son mécontentement. Concluons qu'une chanson, dont la musique nous empêche d'entendre les paroles, ressemble à un tableau, vu d'une trop grande distance. L'une peut charmer l'oreille par des sons

flatteurs, autant que le coloris brillant de l'autre peut frapper les yeux ; mais l'un, ni l'autre ne peut nous procurer de plaisir réel qu'autant que nous aurons saisi le sujet entier du tableau, et que nous aurons l'intelligence de la musique et des paroles.

Je desire que ces réflexions ne choquent aucun connoisseur en musique. Elles m'ont été suggérées par un zèle ardent, pour l'honneur d'un art que j'ai entendu juger, et que j'ai jugé moi-même assez important, pour mériter d'être perfectionné, comme instrument de vertu, aussi bien que de plaisir. Si je n'en avois pas eu cette opinion, je n'aurois pas pris la peine même d'écrire ces réflexions, telles légères qu'elles puissent être, sur sa partie philosophique. Mais je reviens à mon sujet.

Tout ce qui communique à l'ame des mouvemens agréables, soit dans l'art, soit dans la nature, soit dans la vie ordinaire, doit être agréable : et puisque toutes les affections que la musique peut exciter sont de ce genre, il suit que toute musique pathétique et expressive doit être agréable. La musique peut échauffer la dévotion, le courage, la bienveillance, la pitié; elle peut rendre la paix à l'ame, lui communiquer une douce mélancolie, qui affecte le cœur, sans le peiner, ou la frapper d'une horreur sublime, qui étonne, transporte et exalte, en même-temps, l'imagination. Mais la musique n'a point

d'expression pour l'impiété, la lâcheté, la cruauté, la haine, ou le mécontentement ; car une des règles essentielles de l'art, étant de ne combiner que des sons flatteurs, il est difficile d'imaginer comment ils feroient naître des affections pénibles et criminelles. Je crois néanmoins qu'à l'aide de tons aigus, d'un rythme irrégulier, et de dissonnaces continuelles, on pourroit parvenir à mettre l'ame dans une situation désagréable, et à lui suggérer des idées de cruauté, des penchans criminels, et des sensations pénibles ; mais ce ne seroit pas là de la musique, et l'intérêt de la société exigeroit que l'on proscrivît l'exercice d'un art aussi dangereux.

Milton étoit si persuadé des bons effets de l'expression musicale, qu'il lui attribue le pouvoir d'exciter des mouvemens louables, dans les diables eux-mêmes (*a*). Si *Dryden* avoit été aussi instruit dans cet art, que l'étoit *Milton*, auroit-il composé cet air de *Thimotée*, qui enflammoit *Alexandre* de vengeance et de fureur? A certains égards, je suis enchanté que *Dryden* soit tombé dans cette erreur, si c'en est une, puisqu'elle a produit quelques-uns des plus beaux vers qui aient jamais été faits (*b*): mais je vois, avec plaisir, pour l'honneur de la musique, et de cette critique, que l'histoire attribue l'incendie de *Persépolis*, non à aucun morceau

(*a*) *Paradis perdu*, liv. I. vers 549. (*Citation de l'auteur.*)

(*b*) *La Fête d'Alexandre*, chant 6. (*Cit. de l'auteur.*)

de musique, mais aux emportemens d'une courtisane dans l'yvresse.

4. Il n'y a pas de raison, pour penser que la variété et la simplicité de la construction ne puissent contribuer pour quelque chose aux agrémens de la musique, comme en poésie et en prose. La variété, renfermée dans des bornes convenables, ne peut manquer de plaire, parce qu'elle délasse l'esprit, par l'attrait des choses nouvelles qu'elle lui offre successivement ; aussi est-elle soigneusement recherchée dans tous les arts, et dans la musique plus que dans aucun autre. Pour donner ce caractère à ses ouvrages, le poëte varie sa phraséologie, sa syntaxe, la mesure, l'hémistiche et la rime de ses vers, autant que le sujet, la langue et les loix de la versification peuvent le permettre : l'écrivain en prose mêle adroitement les phrases longues et les phrases courtes du même paragraphe ; il assortit les mots longs et les mots courts, qui doivent composer chaque phrase; et il pousse l'attention jusqu'à terminer par des chûtes différentes, et les paragraphes et les phrases, dans la construction desquels il a employé des syntaxes différentes. En général, il évite soigneusement la monotonie et les sons similaires, à moins qu'il n'en puisse faire usage avec succès, et qu'ils ne contribuent, comme cela arrive quelquefois, à l'énergie de l'expression et à la clarté du sens. Le musicien varie sa com-

position, en changeant de tons, en éloignant, ou en interrompant ses chûtes, en mêlant les sons les plus vifs aux sons les plus lents, les sons les plus élevés et les sons les plus bas, les sons les plus légers, et les sons les plus graves; dans un morceau un peu long, en coupant le rythme, le mouvement et l'air; il varie son harmonie par le mêlange des consonnances et des dissonnances, par l'opposition des mouvemens lents ascendans d'une partie, et la vivacité des mouvemens descendans d'une autre, en employant différens effets harmonieux dans la même mélodie, ou différens effets mélodieux dans la même harmonie, enfin par beaucoup d'autres inventions.

La simplicité donne à la musique, comme au style, la clarté et l'expression; et c'est une qualité recommandable dans tout ouvrage de l'art. Elle est indispensable dans la musique, qui ne peut jamais plaire dès qu'elle n'est pas intelligible, ou qu'elle n'a pas de signification. Tout ce que nous savons de l'ancienne musique, c'est qu'elle étoit aussi touchante qu'elle étoit simple. Tous les airs populaires et favoris, tout ce qui reste de l'ancienne musique nationale de chaque pays, toutes les marches militaires, la musique d'église, et autres compositions qui intéressent plus immédiatement le cœur, et sont destinées à fixer le goût général; toutes les maximes proverbiales de moralité et de

prudence, et toutes ces phrases poétiques et ces vers, dont chacun se souvient et fait usage dans l'occasion ; tout cela est remarquable par sa simplicité. Nous pouvons ajouter qu'à mesure qu'une langue gagne en simplicité, elle gagne aussi de plus en plus en perfection, et qu'à mesure qu'elle perd de ce caractère, elle s'éloigne, dans la même proportion, de toutes les règles de l'élégance, et s'approche de plus en plus de la corruption (*a*). Sans la simplicité, les formes variées de l'art, au lieu de plaire, ne feroient qu'égarer l'attention et confondre le jugement.

Le rythme, ou le nombre, en musique, est une source abondante de variété et d'uniformité. Sans entrer ici dans un examen, minutieux autant que déplacé de la nature du rythme (*b*), j'observerai seulement que les notes réunies pour former de la musique, sont distinguées en lentes et brèves, ainsi qu'en aigues et en graves, et que c'est de la première distinction que se forme ce qu'on appelle le rythme. C'est la seule chose, en musique, que le tambour puisse imiter avec autant de perfection, qu'il est imité par les pieds, dans le mouvement de la danse. Seulement, comme les pieds ne peu-

(*a*) Voyez *le Vicende della litteratura*, del sign. *Carlo Denina*. (*Citation de l'auteur.*)

(*b*) La nature du rythme et ses divisions particulières sont détaillées exactement par le savant auteur de l'*Essai sur l'origine et les progrès du langage*, vol. 2. p. 301. (*Note de l'auteur.*)

vent se mouvoir aussi vivement que les baguettes de tambour, le danseur est obligé de diviser ses pas en intervalles plus longs que ceux dans lesquels nous supposons que la musique est partagée; de ne faire, par exemple, qu'un pas, pendant que le tambour frappe deux ou trois coups, ou d'en faire deux, quand l'autre en frappe quatre, ou six. Car tout morceau de musique est divisé en portions égales, qui sont indiquées dans la musique écrite par des lignes verticales, que l'on appelle barres, lesquelles, quoiqu'elles contiennent plus, ou moins de notes, sont toutes égales, eu égard au temps. Sous ce rapport, le rythme est une source d'uniformité qui plaît, en présentant des idées d'ordre et de science, et sur-tout en facilitant l'intelligence d'une composition musicale. Il plaît encore, parce qu'il excite l'attention sur ce qu'elle peut attendre de la suite du morceau, et parce qu'il la satisfait à cet égard. Car si le mouvement d'une pièce étoit sans règle; si ce que l'on entend actuellement ne ressembloit en rien, même dans la mesure, à ce que l'on va entendre, ou à ce que l'on a entendu, la composition musicale ne seroit qu'un chaos, où l'oreille s'égareroit infailliblement, puisqu'il ne lui resteroit aucune idée qui lui rappelât ce qu'elle auroit entendu, ou qui la disposât à ce qu'elle va entendre, puisqu'elle seroit toute surprise de ne trouver, entre le mouvement et la

mesure, aucune des règles établies, sur lesquelles elle auroit compté. Que le rythme soit une source de variétés infinies, c'est ce que sentent tous ceux qui connoissent seulement le nom des notes musicales, leurs divisions, leurs subdivisions, et leur valeur dans la mesure, ou qui ont observé avec attention toutes les variétés de mouvemens que le tambour fait entendre.

Comme l'ordre et la proportion plaisent toujours, il n'est pas étonnant que l'esprit humain soit affecté agréablement par le rythme de la musique. Il est d'une évidence frappante, que l'ordre et la proportion règlent généralement les mouvemens de la danse et du tambour *excitateur du courage.* J'ai connu un enfant qui imitoit le rythme des tons avant de savoir, ni parler, ni former sa voix à rendre leur mélodie : ce qui prouve que l'espèce humaine est susceptible de ce plaisir, avant d'avoir acquis l'habitude de l'art.

5. J'ai déjà fait entendre que des associations accidentelles pouvoient donner une signification aux compositions musicales ; et l'on peut remarquer véritablement qu'elles contribuent à relever leurs effets les plus agréables. Nous avons entendu ces compositions, plus ou moins de fois, dans un endroit peut-être plein d'agrémens ; elles étoient exécutées par des personnes aimables, ou accompagnées de paroles qui brilloient d'idées charmantes ;

ou bien nous les avons entendues dans nos jeunes années, dans ce période de la vie, que nous nous rappellons rarement sans plaisir, et dont *Bacon* recommande un souvenir fréquent, comme un excellent remède pour la santé. Il n'est pas même nécessaire que ces morceaux harmonieux, ou mélodieux aient en soi un grand mérite ,ou qu'ils nous rappellent un léger souvenir des associations, qui les accompagnoient. Il y a des circonstances où nous nous amusons de sujets médiocres. Dans l'enfance, toute musique est délicieuse, pour une oreille musicienne. Dans un âge plus mûr, une musique indifférente nous plaît, parce qu'elle est soutenue par les graces de la personne qui exécute, ou par d'autres considérations agréables. Pendant la dernière guerre, *la Marche de Belle-Isle* fut long-temps l'air favori de tout le monde. Elle rappeloit à nos concitoyens des idées magnifiques, d'armées, de conquêtes, de succès militaires; car on croyoit qu'elle étoit exécutée par la garnison française, lorsqu'elle sortit, avec les honneurs de la guerre, pour remettre cette forteresse aux troupes britanniques. La flûte du berger, entendue à une certaine distance, dans un beau jour d'été, au milieu d'un paysage riche en bois, en collines, en ruisseaux, cause une sorte de ravissement au voyageur qui passe, quoique l'air, l'instrument et le

musicien ne soient pas supportables en toute autre circonstance. Si une chanson, ou un morceau de musique que nous avons eu autrefois du plaisir à entendre, peut nous rappeler un léger souvenir egréable, il n'en faut pas davantage pour que nous l'écoutions de nouveau, avec une satisfaction particulière.

Tous les peuples, en général, ont un préjugé favorable pour leur musique nationale; et ce sentiment patriotique, peu important, n'est cependant pas sans mérite. Celui qui, doué de la sensibilité qu'exige la musique, entendroit, sans les plus douces émotions, dans l'âge mûr, ou chez des nations étrangères, les airs qui ont fait les plaisirs de son enfance, seroit un homme sans cœur et sans imagination. Qu'importe qu'ils soient inférieurs aux airs italiens? Qu'ils soient même irréguliers et grossiers? Ce n'est pas tant leur mérite qui, dans le cas supposé, doit intéresser un homme du pays, que les idées délicieuses qu'ils rappellent à son esprit, idées d'innocence, de simplicité, de paix, d'amour, d'attachement, d'enthousiasme, et de tableaux, dont le souvenir nous porte à croire que les lieux étoient éclairés d'un soleil plus brillant, couverts d'une verdure plus fraîche, placés sous un ciel plus pur, sous de plus heureux climats. Il y a des couplets dans la traduction de *Virgile*,

par

par *Ogilvy*, que je n'ai jamais pu lire sans des émotions d'autant plus vives, qu'elles étoient encore excitées par le mérite de la poésie. C'est ce livre qui m'a fait connoître le premier la *fable de la divine Troye*, et les sentimens poétiques; et quoique je l'aie lu dans mon enfance, il a fait sur mon cœur des impressions si profondes, qu'elles n'ont pu encore s'effacer.

Les jeunes pâtres de Suisse jouent, sur une espèce de cornemuse, un air de danse, qui s'appelle *le Ranz des vaches.* Il est rustique, irrégulier (1), et sa composition n'offre rien qui mérite d'être remarqué. Mais les Suisses en sont si enchantés, que toutes les fois qu'ils l'entendent, même chez les étrangers qui les ont pris à leur solde, ils fondent en larmes sur-le-champ, souvent ils en tombent malades, et ils en meurent, tant est violent le desir qu'il leur inspire de revoir leur patrie; et, par cette raison, on défend de le jouer dans les armées où ils servent. Cet air a fixé l'attention de leur enfance, ou de leur première jeunesse; et il leur rappelle le souvenir de leur pays, plein de beautés sauvages, de magnificences agrestes; le souvenir de ces jours de liberté et de paix, de ces nuits heureuses, de ces sociétés gaies, de ces affections tendres, qui ont répandu tant d'agrémens dans leurs hameaux,

(1) *Le Ranz des vaches* n'est point irrégulier; il est, au contraire, très-mesuré.

dans leurs habitations, sur leurs travaux, et qui, comparées avec la vie tumultueuse, dans laquelle ils sont engagés, et la servitude à laquelle ils se sont soumis, réveillent en eux des regrets qu'ils ne peuvent vaincre.

SECTION TROISIEME.

Conjectures sur quelques particularités de la musique nationale.

La musique de chaque pays a un style particulier de mélodie, que les habitans sont disposés à préférer à tout autre. Cette préférence ne doit pas étonner ; et la différence qui existe entre la mélodie de la musique d'un peuple, et celle de la musique d'un autre, n'est pas plus surprenante que la différence qui sépare et distingue la langue de chacun d'eux. Mais il y a dans l'expression et dans le style, qui caractérisent la musique d'une nation, et qui la distinguent de toute autre musique, des particularités, qui ne sont pas indignes de notre attention. L'Ecosse en fournit un exemple frappant. La mélodie propre aux pays de montagnes et aux îles Hébrides, est aussi différente de celle des parties méridionales de ce royaume, que la langue irlandaise, ou erse, les ont de la langue anglaise, ou écossaise. On ne regardera pas, sans doute, comme hors de propos, de trouver sur la cause de ces particularités dans la conclusion d'un discours sur la musique, considérée dans ses relations avec l'ame, des conjectures qui, quoiqu'elles ne soient entièrement applicables à aucune de ces relations peuvent, néanmoins rencontrer un lecteur disposé à croire qu'elles

ne leur sont pas tout-à-fait étrangères, et qu'elles peuvent jetter quelque jour sur cette partie philosophique de l'art.

Toute pensée qui participe à la nature de la passion qui la fait naître, a une expression correspondante dans le regard et dans les gestes; et cette union entre la passion et ses signes extérieurs est si exacte, que lorsque l'une ne s'élève pas à un certain dégré, l'autre n'est jamais parfaitement naturel, et que s'il est exagéré, il dégénère en une imitation burlesque, au lieu de cette imitation vraie de la nature, qui réveille si fortement la sympathie du spectateur. Si donc il y avoit dans l'état de quelques nations, ou de quelques personnes, des causes qui marquassent de quelque singularité, leurs pensées et leurs passions, il paroîtroit raisonnable de supposer que ces causes communiqueroient aussi la même singularité à leur contenance, et même aux traits de leur visage. *Caïus Marius*, *Jugurtha*, *Tamerlan*, et autres guerriers célèbres, sont distingués par un air féroce, qu'ils avoient probablement acquis dans l'exercice habituel de la violence, de la colère, et d'autres émotions de ce genre. Elles produisoient sur leur visage des expressions correspondantes qui, par une répétition fréquente, étoient devenues des habitudes, comme les passions, qui en étoient l'origine, étoient les habitudes de leurs cœurs. Les sauvages, dont

les pensées souffrent peu de contrainte, ont plus d'expression dans le regard, que les hommes qui, nés et élevés au milieu des nations policées, sont accoutumés, dès leur enfance, à dissimuler toute émotion qui pourroit troubler la paix intérieure de la société. Dans la fleur de la jeunesse, et tant que subsiste la douceur de traits, particulière à cette époque de la vie, le visage offre moins de traits caractéristiques que dans l'âge mûr. Un jeune homme querelleur et orgueilleux peut échapper à l'œil du physionomiste; mais un homme vieux et méchant, dont la figure cache le mauvais cœur, a besoin, pour se déguiser, d'autant d'habileté qu'il en faut pour le reconnoître. Les métiers, les professions même influent aussi beaucoup sur l'extérieur. Les arts mécaniques délicats, qui exigent une profonde attention des artistes, leur font contracter généralement une fixité de traits, conforme au sentiment habituel qui les dirige dans leurs ouvrages. Au lieu que ceux qui professent des arts moins susceptibles de cette attention, et qui peuvent égayer leur travail par la conversation, sont, en général, d'une figure plus douce et moins expressive; leurs idées sont plus variées, et leurs traits plus mobiles. Un regard vif et pénétrant annonce l'abondance des idées et de l'esprit; un extérieur lourd et dur n'est pas souvent accompagné d'une grande sagacité.

Toutes ces observations, à quelques exceptions près, sont généralement vraies, quant aux signes extérieurs de nos passions, et elles ne le sont pas moins pour tout ce qui est du ressort de l'ouie. Au son de la voix, aussi bien qu'à la physionomie, on reconnoîtra un homme habituellement querelleur, emporté, jaloux, impérieux. Ne peut-on pas aller plus loin, et dire que si un homme, agité par une passion quelconque, avoit à composer un discours, un poëme, ou un air de musique, son ouvrage offriroit, jusqu'à un certain point, le tableau de la situation de son esprit? Je ne me persuaderois pas facilement que *Swift* et *Juvénal* fussent d'un caractère doux, ou que *Tomson*, *Arbutnot* et *Prior* fussent d'un mauvais naturel. Les airs de *Felton* sont toujours si tristes, que je ne peux penser qu'il ait jamais connu l'enjouement, ni la gaieté. Un musicien, profondément affligé, qui essayeroit de faire un air vif, n'y réussiroit pas, suivant moi, quoique je ne comprenne pas trop, je l'avoue, la nature des rapports qui peuvent exister entre un esprit triste et des tons mélancoliques. On conçoit facilement comment un poëte, ou un orateur communique ses passions à son ouvrage : car toute passion suggère des idées conformes à sa nature, et la composition du poëte, ou de l'orateur, doit être d'accord avec les idées qui se présentent à lui pendant son agitation. Mais des sons musicaux ne sont

pas des signes d'idées, et rarement même sont-ils une imitation des sons naturels : aussi suis-je fort en peine d'imaginer comment il se feroit qu'un musicien, accablé de chagrins, par exemple, composât une succession de notes, qui exprimeroit le contraire d'une succession de notes qu'il auroit composée, quand il étoit livré à la joie. Mais je ne doute pas du fait, quoique je n'aie ni assez de connoissance en musique, ni assez de sagacité, pour pouvoir l'expliquer ; et mon opinion, à ce sujet, est appuyée sur celle d'un juge plus compétent, qui dit, en parlant des improvisations de l'orgue, *si un organiste ne sent pas en lui-même une forte inspiration dévotieuse, il cherchera en vain à exciter la dévotion de son auditoire. Il ne peut espérer de rendre ces heureuses idées du moment, qui surpassent quelquefois les compositions les plus réfléchies, et qu'un artiste employeroit, avec enthousiasme, dans d'autres morceaux, si elles ne fuyoient pas aussi légèrement qu'elles se présentent* (*a*). Un homme, qui a étudié la musique toute sa vie, et qui connoît bien les meilleurs morceaux de style et d'expression qu'offrent les ouvrages des premiers maîtres, peut bien, à l'aide de sa mémoire et de ses connoissances pratiques, acquérir une sorte d'habileté mécanique, suffisante

(*a*) *Avison*, sur l'expression musicale, p. 88. (*Citation de l'ateuur.*)

pour composer de la musique conforme à une certaine passion; mais une semblable musique seroit commune et sans expression, comparée avec celle que produit un artiste de génie, qui s'abandonne à l'influence d'une émotion brûlante. C'est ce qui arrivoit à *Lully*, qui, lorsque son imagination étoit enflammée par la lecture de quelques beaux vers tragiques, courroit à son clavecin et en tiroit des accords si sublimes, que les auditeurs sentoient leurs cheveux se hérisser d'horreur.

Supposons qu'il soit prouvé, ou, si vous l'aimez mieux, qu'il soit convenu que les différens sentimens qui agitent l'esprit d'un musicien, doivent donner une expression particulière à sa musique; et, partant de-là, il ne sera peut-être pas impossible de rendre compte de quelques phénomènes que je dois caractériser par l'expression d'*ouie nationale* (*a*).

Les contrées montagneuses d'Ecosse rendent ce pays pittoresque, et généralement mélancolique. Une grande suite de montagnes arides, ou couvertes de sombres bruyères, et la plupart du temps obscurcies par un temps brumeux; des vallons étroits, presque inhabités, et bordés de précipices, qui rétentissent de la chûte des torrens; un sol ingrat, un climat si âpre, qu'on n'y rencontre, en beaucoup d'endroits, ni troupeaux, ni laboureurs;

(*a*) *Of a national ear.*

le triste froissement des flots sur les bords des détroits et des lacs, qui coupent cette contrée; le bruit effrayant que le sifflement des vents et le flux et le reflux des eaux sont capables de produire dans un pays solitaire, hérissé de rochers, de cavernes, et rétentissant d'échos; la vue d'un paysage aussi bisarre, aussi fantastique, au clair de la lune, présentée à une imagination mélancolique, fournira des idées qui pourront s'allier, jusqu'à un certain point, avec des mouvemens de joie excités par les circonstances, ou par la société, mais qui ne pourront manquer d'y répandre leur triste coloris, dans les momens de silence, ou de solitude. Si ce peuple, malgré la réformation de sa religion, et ses communications plus fréquentes avec les étrangers, a encore gardé quelques-unes de ses anciennes superstitions, il n'y a pas de doute que, dans les premiers temps, il n'ait été encore plus en proie aux horreurs de l'imagination, quand il étoit livré aux charlataneries de la papauté, ou aux obscurités du paganisme. Beaucoup de ses superstitions sont d'un genre mélancolique. Cette *seconde vue* (*b*) dont on suppose que quelques Ecossais sont encore doués, ils la considèrent eux-mêmes comme un malheur, à cause des tableaux terribles qu'elle présente, dit-on, à l'imagination. On m'a dit que les

(*a*) *Second Sight*. faculté de voir dans l'avenir, ou dans l'éloignement, attribuée à quelques Ecossois. (*Dict. de Shéridan. Citation du trad.*)

habitans de quelques parties des Alpes avoient aussi des prétentions à cette *seconde vue* ; et il n'est pas surprenant que quelques personnes d'une imagination vive, emprisonnées dans une profonde solitude, environnées du spectacle imposant des nuages, des précipices, des torrens, rêvent, même quand elles se sentent bien éveillées, à ce petit nombre d'idées frappantes, qui varient leur vie solitaire, et qui leurs sont fournies, par des morts, des cérémonies funèbres, ou autres objets de terreur, ou par des mariages, par la présence des étrangers, ou autres semblables objets d'une plus agréable curiosité (*a*). Observons en outre que les

(*a*) Je ne trouve pas que la réalité de cette *seconde vue* soit d'une évidence probable, ou, du moins, j'ignore ce qu'on entend communément par ce mot. On a publié, sur ce sujet, en 1762, un traité, dans lequel on faisoit beaucoup de contes sur des personnes que l'auteur a cru favorisées, ou malades de ces visions ; mais ces contes sont, pour la plupart, ridicules et impertinens, et tout l'ouvrage décèle, de la part du compilateur, une extrême crédulité qui n'a pu manquer de prévenir beaucoup de lecteurs contre son système. Je ne dirai pas que quelques-uns de ces visionnaires ont été dirigés dans leur déclaration, par des intentions coupables, quoiqu'une personne, digne de foi, m'ait assuré qu'un d'eux lui avoit proposé de lui communiquer son rare talent, pour un demi-écu ; mais je pense qu'on peut affirmer, avec confiance, qu'il n'y a que des gens ignorans qui puissent se donner pour être doués de cette faculté. Peut-être n'est-elle pour eux qu'une courte envie de dormir, qu'un léger assoupissement, accompagnés de rêveries vives, et occasionnés par quelque désordre dans l'économie animale, suite du découragement de la mélancolie, ou d'une imagination malade. Car les plus crédules montagnards conviennent que cette *seconde vue* diminue dans leur pays, en proportion de ce que les connoissances et l'industrie s'y propagent ; et tous ceux qui se livrent, sans réserve, aux relations de la société, ne peuvent plus

anciens montagnards d'Ecosse n'ont guères d'autres moyens de se distraire d'eux-mêmes, que la chasse,

faire usage de ce don. Et il n'est point du tout extraordinaire qu'on ait l'air d'être éveillé, et qu'on pense même l'être effectivement, pendant cette affection soporeuse, ou qu'elle s'empare de quelqu'un, au milieu de quelque occupation. C'est ce qui arrive aux personnes fatiguées, ou d'exercice, ou d'une longue veille ; elles s'abandonnent au sommeil pour plus, ou moins de temps, debout, en marche, ou à cheval. Ajoutez à cet assoupissement, un songe frappant, ce que le mal-aise produit très-fréquemment, et ôtez la certitude qu'on s'est endormi, c'en sera assez pour qu'un homme superstitieux, qui a toujours entendu raconter et cru les contes de *seconde vue*, prenne, de bonne foi, son rêve pour une vision réelle de la veille. Si une circonstance subséquente ne le lui rappelle pas, il sera cependant bientot oublié; mais s'il peut être considéré comme annonçant quelque évènement futur, l'imagination du pauvre rêveur s'exaltera, et le voilà devenu prophéte montagnard. Cette opinion le fera vivre plus solitaire et plus morose que jamais, et, en entretenant sa maladie, multipliera ses visions. S'il n'est pas dissipé par la société, ou par les affaires, il aura des visions tant qu'il vivra; et ses visions, en se propageant dans le voisinage, acquerront une teinte de merveilleux, qui grossira à chaque bouche par laquelle elles passeront. Quant à la nature prophétique de cette *seconde vue*, il est impossible de l'admettre. Que la Divinité fasse un miracle, dans la vue de donner avis des évènemens frivoles, qui sont toujours la fin de ces contes, comme l'arrivée d'un étranger, la forme d'un cercueil, ou la couleur d'un habit, et que ces avis ne soient donnés qu'aux personnes seulement qui sont oisives, solitaires, qui parlent Erse, ou qui vivent au milieu des montagnes et des déserts, c'est ce qui ne ressemble à rien de ce que nous connoissons de la Providence, ou de la nature, et ce qui, à moins de preuves authentiques, qui manquent ici, doit être rejetté, comme absurde et incroyable. Il est assez raisonnable de penser qu'une imagination malade produit seule des visions de cette espèce. Si elles présentent, en quelques occasions rares, ainsi que nos rêves ordinaires, une ressemblance apparente avec certains évènemens, ce n'est, sans doute, qu'une chance du hasard; et il n'y a rien de plus merveilleux, en cela, rien de plus surnaturel, que d'entendre le perroquet, qui fait toutes ses bouffonneries à l'aventure, appeller quelquefois les passans, par le nom qui leur convient.

Mais quoique le lecteur puisse penser de ces réflexions et de leurs rapports

la pêche, ou la guerre, occupations accompagnées d'accidens, plus, ou moins dangereux. C'est, sans doute, ce qui ajoutoit encore de nouvelles horreurs à leur solitude, et développoit un crêpe encore plus épais, sur l'imagination des habitans les plus aguerris.

Que pourroit-on donc attendre de raisonnable d'une peuplade aussi fantasque, des musiciens et des poëtes d'une semblable région? Les accens expressifs de la joie, du calme, ou des passions les

avec le texte, je suis sûr qu'il ne me blâmera point de rapporter les vers suivans d'un poëme peu connu ; ils sont très-pittoresques, et peuvent prouver que ce qu'on appelle un tableau bisarre, en histoire, ou en philosophie, peut néanmoins produire quelquefois un effet agréable en poésie.

« Depuis le temps, ainsi la tradition l'apprend aux simples pasteurs, où » les orgueilleux gouverneurs de *Ross*, accompagnés et pressés de leurs » tribus et de leurs vassaux, couroient le cerf et chassoient le loup dévo- » rant, on y entend souvent au milieu du jour, ou dans le calme de la » nuit, d'abord des sons sourds et éloignés, qui deviennent plus sensi- » bles, à mesure qu'ils s'approchent, et dans lesquels on distingue enfin, » des chiens et des cors, au ton rauque, dont les cris aigus s'étendent au » loin. Le tumulte redouble, sans tarder, un vent de brise y mêle ses » siflemens perçans. Au bruit général de cette chasse se joignent les hur- » lemens des bêtes fauves, que déchirent les chiens carnassiers, les cris des » chasseurs, et le piétinement des hommes et des chevaux sur des mon- » tagnes creuses. Aussi-tôt la génisse, qui paissoit dans le vallon, s'enfuit ; » un tintement dans les oreilles annonce au pâtre ce qu'il peut craindre. » Les yeux égarés par l'effroi, il gravit les montagnes et les rochers qui » l'environnent, sans appercevoir la trace d'aucun être vivant. Frappé de » crainte, et tremblant de tout son corps, il cherche à quoi, à qui il » doit cette terreur, à des esprits, à des sorciers, à des diables ; il est » épouvanté, sans connoître la cause de son épouvante. »

(*L'Albanie, poëme. Note et citation de l'auteur.*)

plus douces? Non. Leur style doit être plus conforme à leur manière de vivre; et nous trouvons en effet que leur musique y ressemble beaucoup. Elle présente dans sa composition les irrégularités les plus agrestes; l'expression en est mélancolique, guerrière; elle approche même du terrible. Tous ceux qui reconnoissent l'autenticité d'*Ossian*, avoueront que la poésie en est presque généralement triste, que la manière dont cet auteur voit la nature, estsombre, effrayante; et quiconque croit que ces fragmens de la poésie montagnarde sont originaux ne doutera pas qu'il n'existe encore quelques habitans d'un âge avancé, qui se ressouviennent de les avoir entendu chanter dans leur jeunesse, et qui les croyent de la plus haute antiquité.

Quelques-unes des provinces méridionales d'Écosse présentent un aspect bien différent. De hautes montagnes d'une pente douce, et couvertes de verdure, des rivières limpides, qui serpentent dans des vallons délicieux, des arbres nés sans culture, isolés ici, là rassemblés en forme de boccages et de berceaux, d'autres circonstances enfin, qui leur sont particulières, rendent cette partie propre à l'éducation des animaux, et favorable aux idées romantiques et aux passions tendres. Plusieurs anciennes chansons écossaises portent le nom de ruisseaux, de villages, de montagnes, sur les bords de la

Tweed, auprès de *Melrose* (*a*), région distinguée par une variété surprenante de tableaux champêtres, et qui, soit que l'on considère son aspect, ou le génie de ses habitans, peut assez justement s'appeler l'*Arcadie de l'Ecosse* ; et toutes ces chansons expriment, avec autant d'agrément que d'énergie, l'amour, la tendresse, et tous les sentimens conformes à la tranquillité de la vie pastorale.

C'est une opinion commune, que ces chansons ont été composées par *David Rizzio* (*b*), musicien

(*a*) Cowdenknows, Galashiels, Galawater, Etterick-bancks, Braes of Yarrow, Bush above Traquair, etc. (*Cit. de l'auteur.*)

La *Tweed* est une rivière qui sépare une partie de l'Ecosse de l'Angleterre, et qui se jette dans la mer, près de Berwick. (*Note du Traduct.*)

(*b*) On l'appelle aussi *Rizzo*. Il étoit né à Turin, d'un joueur d'instrumens, qui lui apprit la musique, et qui lui donna son talent pour l'exécuter. *Rizzo* y joignoit une voix assez belle, qu'il employoit avec beaucoup de goût; et ces agrémens faisoient oublier qu'il manquoit de tous ceux qui flattent extérieurement. A Nice, où il étoit venu, pour tirer partie de son habileté, il trouva l'occasion de satisfaire ce desir de voyager, qui tourmente assez ordinairement la jeunesse, et particulièrement celle des personnes appelées par la nature à une célébrité quelconque; et, de l'aveu du comte de *Moretto*, ambassadeur de Savoie, il le suivit en Ecosse, où régnoit *Marie Stuart*, veuve de *François II*, roi de France. Cette princesse, une des plus belles femmes de l'Europe, et qui protégeoit et cultivoit elle-même les sciences et les beaux arts, l'admit au nombre de ses musiciens : mais, soit qu'il fût naturellement destiné à des occupations plus importantes que celles de son art, soit, comme quelques historiens le donnent à entendre, qu'il fût honoré des bonnes graces de la reine, elle le tira des bureaux du gouvernement, où il avoit trouvé moyen de s'introduire, pour en faire son secrétaire d'état. Elle l'employa avec succès, en cette qualité, dans des négociations importantes. Elle fut obligée de se marier avec *Henri Stuart*, son cousin; et *Rizzo*, pour s'acquérir des droits à la faveur de ce seigneur, contribua beaucoup, par son crédit auprès de *Marie*, à lui faire obtenir le titre de duc de *Rothsay*. Car il faut

Italien, favori malheureux d'une reine infortunée; mais c'est probablement une erreur. Le style de la musique Ecossaise étoit fixé avant ce temps; car

obcerver qu'il n'étoit que le mari de la reine, sans être roi, et qu'il lui étoit même défendu de se mêler des affaires de l'état. Il voulut se soustraire à ces conditions; et, pour se faire reconnoître roi, il essaya diverses tentatives, que *Rizzo*, par attachement pour sa souveraine, et peut-être aussi pour sa propre fortune, rendit toujours inutiles, et qui furent enfin punies par un exil de courte durée. Lorsque le duc fut rappelé, il chercha à se venger sur *Rizzo*, de l'attachement que la reine avoit pour ce ministre; et, de l'avis du comte de *Murrai*, frère naturel de *Marie*, et qui étoit d'une ambition aussi remuante que celle du duc, il résolut de s'en défaire. Il confia son dessein, et en remit l'exécution à *Patrice Retwein*, à *Duglas* et à *Lindeson*. *Retwein*, suivi de cinq personnes, et précédé du duc de *Rothsay*, entra un soir, dans le cabinet de la reine, qui étoit à table, avec la comtesse d'*Argyle* et *Rizzo*; et il engagea ce dernier à sortir. *Marie*, qui soupçonna l'évènement, voulut défendre son ministre; mais il fut entraîné, malgré elle, dans une chambre prochaine, où il expira sous les coups de ses assassins, en 1566. Quelles furent les suites de cette action? Quelques-uns des meurtriers furent arrêtés et exécutés. *Rothsay*, peu d'années après, fut assassiné dans un château, que l'on fit sauter ensuite, par une mine, pour en imposer sur la cause de sa mort. *Bothwell*, qui lui succéda dans le lit de la reine, comme il avoit déjà remplacé *Rizzo* dans le cœur de cette princesse; *Bothwell*, chargé par l'opinion publique, de l'assassinat de *Rothsay*, fut obligé de s'expatrier, et mourut misérablement dans un cachot, en Dannemarck. Enfin, *Marie* elle-même fut assassinée juridiquement, en 1587, par cette fameuse *Elisabeth* que *Sixte V* appelloit *un gran cervello di principessa*. Quelle série de crimes! Et pour quelle cause! Voyez de *Thou*, et les autres historiens. *Rubens*, artiste bien plus célèbre en peinture, que *Rizzo* ne le fut jamais en musique, naquit onze ans après le meurtre de celui-ci, et fournit une carrière, au moins aussi honorable, et beaucoup plus heureuse; car il mourut couronné de gloire, comme peintre, et chargé d'honneurs, comme négociateur entre les cours d'Espagne et d'Angleterre, secrétaire du conseil privé de *Philippe IV*, secrétaire du conseil d'état dans les Pays-bas, et toujours grand peintre. L'Europe est couverte des monumens de son génie. L'Ecosse même n'a pas de monumens certains du talent de *Rizzo*; et sans la catastrophe sanglante, qui a ter-

quelques-uns des meilleurs airs sont attribués, par tradition, à une époque plus éloignée. On ne peut guères supposer d'ailleurs qu'un étranger, livré aux affaires dans les dernières années de sa vie, se soit fait, ou ait imaginé un style de composition musicale, si différent, à tous égards, de celui qui étoit reçu dans son propre pays. La mélodie est tellement le caractère des airs écossais, que je doute si les basses y ont été placées avant le siècle actuel; au lieu que du temps de *Rizzio*, les compositeurs italiens avoient mit en mode l'étude de l'harmonie. Un grand maître (*a*) a rangé *Palestina* lui-même, qui florissoit il y a environ cent cinquante ans, et qui a obtenu le titre distingué de père de l'harmonie, dans la classe de ceux qui négligeoient l'air, pour s'attacher trop exclusivement au contrepoint; et lorsque *Rizzio* étoit encore novice dans cet art, la musique de *Palestina* jouissoit d'une grande faveur en Italie. Au reste, quoique M. *Oswald* et quelques autres naturels aient parfaitement imité l'ancienne mélodie écossaise, je n'ai pas encore remarqué qu'aucun étranger en eût saisi le véritable esprit. *Géminiani*, génie aussi grand qu'original dans cet art, et admirateur déclaré des

miné sa vie, et qui lui a valu une place parmi les favoris des têtes couronnées, son existence eût été, sinon obscure, au moins renfermée dans une sphère si étroite, qu'on pourroit douter s'il a été plus qu'un exécuteur agréable de la musique de ce temps-là. (*Note du Traducteur.*)

(*a*) *Avison*, sur l'expression musicale, p. 49. (*Cit. de l'auteur.*)

chansons

chansons écossaises, dont quelques-unes ont été publiées par lui, avec des accompagnemens de sa composition; *Géminiani* disoit qu'il avoit usé plus d'une main de papier, sans pouvoir réussir à faire un second dessus à ce joli petit air que les Ecossais appellent *le Genêt de Cowdenknows.* Ajoutons à ce que nous venons de dire, que *Tassoni,* l'auteur du *Seau enlevé,* parle de l'estime que les musiciens, de son temps, faisoient de cette musique, dont il attribue l'invention à *Jacques*, roi d'Ecosse. Un étranger a dû avoir d'autant plus naturellement cette opinion, que tous les rois Ecossais de ce nom, et particulièrement le premier, le troisième, le quatrième et le cinquième se sont distingués par leurs talens en musique et en poésie.

Mais en admettant le témoignage de *Tassoni*, comme une preuve que la musique écossaise est plus ancienne que *Rizzio*, je ne suis pas de son avis sur l'inventeur. Je ne pense pas davantage comme ceux qui en font honneur aux Moines de *Melrose.* Je crois plutôt que cette musique est née au milieu d'hommes véritablement pasteurs, et qui ressentoient, en effet, toutes les affections qu'elle exprime si bien. *Rizzio* peut avoir été un des premiers à en recueillir les airs, ou à les jouer avec plus de sentiment que les musiciens d'alors; il en a peut-être même corrigé quelques traits, car on est aussi frappé de la régularité de quelques-uns, qu'amusé de la

rudesse sauvage de plusieurs autres; et, dans toutes ces suppositions, on peut dire, avec vérité, que la musique écossaise lui a des obligations. Mais il n'est pas imaginable qu'il soit l'inventeur de ce style de mélodie pastorale, si différent du style italien, et si particulier à tous égards; et si, sur un pareil sujet, il n'étoit pas inconvenant d'affirmer si positivement, je dirois que cela n'est pas possible.

L'excellence reconnue et incomparable de la musique italienne est un de ces phénomènes de goût national, que l'on peut expliquer jusqu'à un certain point. Qu'il me soit permis de rappeler quelques particularités de l'histoire du temps, où cette musique commença à s'attirer l'attention générale.

Léon X, et plusieurs de ses prédécesseurs immédiats, avec de grands vices, montrèrent quelques vertus; et nous en sentons encore aujourd'hui les bons effets. Car la Providence s'est plu alors, comme en d'autres circonstances, à faire sortir le bien du mal, et l'accomplissement de ses plus glorieux desseins, des évènemens qui sembloient devoir l'éloigner. La profusion et les mœurs scandaleuses de *Léon X* ont hâté l'instant de la réformation; et nous devons à sa libéralité et à son amour pour les beaux arts, les plus beaux tableaux, les plus belles compositions musicales, et quelques-uns des plus beaux poëmes du monde.

Le génie italien honore infiniment le seizième

siècle. L'ambition d'*Alexandre VI* et de *Jules II*, avoit élevé la puissance papale au plus éminent dégré, et l'avoit assise sur des fondemens plus solides que ceux sur lesquels elle avoit reposé jusques-là. *Léon X* put donc s'abandonner, sans réserve, à son goût pour la galanterie et pour les arts ; et sous son règne, les Italiens cultivèrent les arts et les sciences, que plusieurs autres évènemens favorables concouroient à faire renaître. L'imprimerie venoit d'être inventée ; et la prise de Constantinople par les Turcs, avoit dispersé les lettres, qui se réfugièrent, en grande partie, dans l'Italie. *Léon X* avoit trouvé, dans les trésors amassés par *Jules II*, les moyens de satisfaire sa générosité et ses débauches ; et quand le pape et les maisons de *Médicis* et de *Monte-Feltro* (*a*), eurent donné l'exemple, il devint à la mode, dans toute l'Italie, de protéger le génie et d'encourager les lettres. Les premiers efforts de l'esprit littéraire produisirent des traductions des auteurs Grecs en latin, dans cette langue que tout savant étoit jaloux de savoir, et dans laquelle on distinguoit déjà des compositions élégantes, en vers et en prose. *Fracastor*, *Sannazar*, *Vida*, s'étoient fait une réputation par leurs poésies latines, comme *Bembo*, *Casa*, *Manutius* et *Sigonius*, par leurs ouvrages en prose (*b*).

(*a*) Ou d'*Urbin*. (*Remarque du Traducteur.*)

(*b*) *Fracastor* est né en 1483, et est mort en 1553. Il doit sa réputation

Mais le génie national se développe rarement à son avantage dans une langue étrangère. On avoit beaucoup trop négligé l'*Idiôme Toscan*, depuis *Pétrarque*, qui florissoit cent cinquante ans avant l'épo-

à l'élégance de ses poésies latines, et sur-tout à son poëme intitulé, *Syphilis, sive de morbo gallico.* Il en a été fait une traduction française en 1753.

Sannazar, né en 1458, et mort en 1530, est célèbre dans la langue latine et dans la langue italienne. Son chef-d'œuvre en latin est un poëme intitulé, *de Partu Virginis*, traduit en 1634, par *Colletet*, sous le titre de *Couches sacrées de la Sainte Vierge.* Malgré le mélange monstrueux des extravagances de la fable avec les mystères de la religion romaine, on admire la pureté et l'élégance du style de cette bisarre composition, qui mérita à son auteur des brefs honorables des papes *Léon X* et *Clément VII.* La plus célèbre de ses compositions italiennes, est l'*Arcadia*, qui a été traduite en français, en 1737. La naïveté des expressions, la délicatesse des pensées, et la fraîcheur des tableaux font le charme de cet ouvrage, écrit en vers et en prose.

Vida, né en 1470, mort en 1566. On a de lui un *Art poétique* que l'abbé *Batteux* a joint aux ouvrages d'*Aristote*, d'*Horace* et de *Boileau* sur ce sujet. On y remarque de la gaieté, de la légéreté et de la facilité; des détails pleins de justesse et de goût, et même de force et d'élégance. Son meilleur ouvrage est un *Poëme sur les vers à soie;* il est plus poétique et plus châtié que ses autres productions, parmi lesquelles il faut distinguer encore un *Poëme sur le jeu des échecs*, et sa *Christiade*, autre poëme qui fut très-applaudi, quoique l'auteur, suivant l'esprit de son siècle, ait confondu l'histoire sacrée et l'histoire prophane, la mythologie et les prophêtes.

Bembo, né en 1470, mort en 1547. Il a beaucoup écrit en latin et en italien, en prose et en vers. Ses vers ont de la douceur, du sentiment, de la délicatesse. Sa prose est assez pure, assez élégante; mais il n'offre en aucune partie, ni génie, ni élévation, et on y rencontre par-tout une affectation d'imiter le style de *Cicéron*, qui dégénère en pédanterie, et qui lui faisoit employer, en parlant de la religion romaine, ou de ses ministres, des expressions qui ne conviendroient que dans la mythologie, ou à des prêtres des anciens Dieux. On lui reproche aussi d'avoir altéré la pureté du langage toscan, par des expressions surannées, et d'avoir écrit quelques-unes de ses poésies, avec la licence dont sa vie privée étoit tachée. Il vivoit effectivement avec une femme, dont il eut trois fils et une fille : ce

que dont je parle. Il fut repris avec le plus grand succès; et le *Tasse* et l'*Arioste*, en particulier, portèrent la poésie italienne à la plus haute perfection.

Les autres beaux arts ne furent pas moins heureux dans les mains de *Raphaël* et de *Palestina*, qui étoient, l'un en peinture, et l'autre en musique,

qui n'empêcha pas *Léon X* d'en faire son secrétaire, et *Paul III* d'en faire un cardinal, et de lui donner deux évêchés en même-temps.

Casa, né en 1503, mort en 1556. Il a laissé plusieurs ouvrages italiens, en vers et en prose, dans lesquels on distingue sa *Galatée*, ou *la manière de vivre dans le monde*, écrit avec autant d'agrémens que de délicatesse. Parmi ses poésies, il lui en étoit échappé de licencieuses, telles que *del forno*, *degli baci*, et *sopra il nome di Giovani*. Mais il n'en fut pas moins secrétaire de *Paul IV*, archevêque de Bénévent, et cardinal désigné.

Manutius, plus connu sous le nom d'*Alde Manuce*. Il y en a trois, *Alde*, le père, mort en 1516; *Paul*, son fils, né en 1512, et mort en 1574, et *Alde*, le jeune, né en 1545, et mort en 1597. Tous trois sont également célèbres par leur érudition, et par la pureté de leur latinité. Le père exerçoit la profession d'imprimeur. Le fils fut chargé de la bibliothèque du Vatican, et de l'imprimerie apostolique. Le petit-fils dirigea aussi cette imprimerie, et se fit ensuite professeur de belles-lettres. Il étoit dans la misère, malgré son savoir, et la célébrité de son nom; et, dans l'espérance d'obtenir quelque riche bénéfice qui l'en tireroit, il répudia sa femme. Il n'eut ni bénéfice, ni même d'écoliers, pendant son professorat; et on prétend qu'il employoit, à se promener devant sa classe, le temps qu'il auroit destiné à y donner ses leçons.

Sigonius, mort en 1584, à 60 ans. Il a laissé six vol. *in-folio* d'ouvrages historiques, qui sont encore estimés, par la pureté du style, la méthode, la concision, l'exactitude des recherches, la justesse de la critique, la fidélité et l'érudition. Il étoit destiné à la médecine; mais il embrassa la littérasure, et professa les humanités à Padoue. Le roi de Pologne, *Battori*, l'appela pour le fixer à sa cour; mais il fut insensible à ses propositions, et il préféra la considération, dont il jouissoit dans son pays, à l'admiration que son mérite lui assuroit dans une cour étrangère. (*Notes du traduc.*)

Voyez tous les paragraphes de la littérature et des arts.

ce qu'étoit *Homère* en poésie. Leurs ouvrages sont encore regardés comme des monumens du bon goût, et des modèles à imiter; et quelque perfection qu'on ait ajoutée, sans doute, depuis eux, à des branches secondaires de l'art de l'un et de l'autre, particulièrement en ce qui concerne la délicatesse dans la manière, on peut néanmoins douter avec raison, si, dans la grandeur des plans, et dans la force de l'invention, ils ont encore été surpassés, ni même égalés. La Gréce doit beaucoup de sa gloire littéraire au mérite de ses anciens auteurs. Ils ont, à la fois, fixé le goût dans plusieurs genres d'écrire, et ils l'ont assis sur les bases immuables de la simplicité et de la nature. Si la musique italienne, dans son enfance, ne fût pas tombée sous la direction d'un grand génie, comme *Palestina*, elle ne seroit pas parvenue si promptement à sa virilité. Une longue suite de compositeurs subalternes peut conduire à quelques découvertes dans un art; mais elle ne pourra jamais le faire sortir de la médiocrité, parce que de tels personnages n'exercent pas une influence capable d'intéresser les savans et le vulgaire aux succès d'un art nouveau. Mais *Palestina* a fait du sien l'objet de l'admiration, non-seulement de son propre pays, mais encore d'une grande partie de l'Europe: *Tallis* l'étudioit et l'imitoit en Angleterre, sous le règne de *Henri VIII*; et tous les bons juges voyoient, avec

plaisir, que ce système d'harmonie étoit fondé sur des principes raisonnés, et que, quoiqu'il pût encore être perfectionné, on ne pût regarder comme perfection rien de ce qui n'y étoit pas conforme.

Dans le siècle de *Léon X*, un génie comme *Palestina* auroit été distingué, quand l'art qu'il professoit n'auroit pas intéressé l'esprit humain d'une manière utile : mais comme cet art s'appliquoit merveilleusement au culte religieux, il n'a pu manquer alors, au milieu des Italiens, de recevoir les plus grands encouragemens. En effet, depuis cette époque, la musique a été cultivée en Italie, avec autant de soin que de succès. *Scarlati*, *Corelly*, *Geminiani*, *Martelli*, *Marcello* sont des hommes d'un mérite extraordinaire ; et si quelqu'un d'eux se fût trouvé dans les mêmes circonstances que *Palestina*, il se seroit probablement fait la même réputation. Faut-il donc s'étonner de l'excellence sans égale de la musique italienne ?

Mais d'autres causes ont encore contribué à cet effet. Tous ceux qui savent la langue italienne moderne, conviennent que les naturels ont une délicatesse particulière de perception, pour ce qui concerne les sons vocaux. Cette délicatesse se montre dans la douceur de leur poésie, dans la cadence de leur prose, et jusques dans la formation et les inflexions de leurs mots. Qu'elle soit due au climat, ou à l'influence des autres arts ; qu'elle vienne des

Goths leurs ancêtres, ou de leurs ayeux plus éloignés, de l'ancienne Rome; qu'elle soit l'effet de la foiblesse, ou de la constitution saine des organes de la voix et de l'ouie de ce peuple, cette délicatesse nationale de l'oreille doit être considérée comme une cause de la mélodie de leur langue et de leur musique. Ceux qui regardent la langue italienne comme efféminée, sont dans l'erreur. Il est vrai qu'elle est douce et d'une modulation aisée ; mais elle est également susceptible de la plus haute gravité, d'énergie et d'élégance. En historiens et en orateurs, ils peuvent se vanter d'avoir beaucoup d'excellens modèles à offrir ; et leur poésie est infiniment supérieure à celle de toute autre nation moderne, excepté les Anglais. Et s'il est vrai que toute musique tire son origine d'une chanson, la nation la plus poétique auroit les chances les plus heureuses, pour devenir la plus musicienne. La langue italienne n'est ni supérieure, ni même égale peut-être à la langue anglaise, en force, en harmonie, en variété; mais elle a une plus grande abondance de sons voyels et liquides; et comme elle est conséquemment plus facile à articuler, elle est aussi plus propre à tous les sujets de musique : et, ce qui mérite notre attention, c'est que la poésie étoit portée à sa perfection, en Italie, deux cents ans plutôt que chez toute autre nation moderne de l'Europe.

CHAPITRE SEPTIÈME.

De la Sympathie.

PUISQU'UNE grande partie des plaisirs que nous procure la poésie, est fondée sur nos dispositions sympathiques, la philosophie de la sympathie doit former une partie de la science critique de la poésie. Je vais donc faire, sur ce sujet, quelques remarques qui jetteront de nouveaux traits de lumière sur les réflexions précédentes, et qui serviront encore d'éclaircissemens à celles que je me propose de faire dans la suite de cet essai.

En considérant une position agréable, ou pénible, nous sommes disposés à nous y placer, et à ressentir le même dégré de peine, ou de plaisir, que nous ressentirions, si nous nous y trouvions réellement. Aussi, regardons-nous, en quelque sorte, le plaisir des autres comme notre plaisir, et leur peine comme la nôtre; et l'effet ordinaire de cette affection est de nous attacher plus fortement à la société des uns, ou des autres; de chercher à contribuer au bonheur de chacun, et à le consoler dans ses infortunes. La sympathie du malheur s'appelle compassion, ou pitié. La sympathie du bonheur n'a point de dénomination particulière; mais quand elle s'exprime à celui qui est heureux, elle s'appelle félicitation.

Nous sympathisons, jusqu'à un certain point, même avec les choses inanimées; et nous éprouvons un regret passager quand nous avons perdu un bâton, qui nous a servi long-temps, ou lorsque nous voyons les ruines d'une maison dans laquelle nous avons vécu, quoique, par rapport à la valeur des objet, ces privations soient nulles. Nous sympathisons avec les morts, et même avec les circonstances qui accompagnent, ou suivent leur état matériel actuel, quoique nous sachions bien qu'ils sont insensibles à la froide obscurité de leurs tombeaux, à la perte de la chaleur bienfaisante de la lumière du soleil, et au prompt oubli de leurs amis et de leurs parens. Notre sympathie, avec les animaux, est, ou devroit être très-vive, puisque ce sont des créatures douées, comme nous, de perceptions. Un homme doux traite toutes ses bêtes avec douceur; et il faudroit être insensible, ou malade, pour voir les bondissemens de l'agneau, pour entendre les chants éclatans de l'alouette, pour être témoin des transports joyeux du chien, à la vue de son maître qu'il avoit perdu, sans partager les affections de tous ces animaux. Il y a quelques passages de poésie descriptive qui nous touchent plus profondément; comme lorsque *Virgile* et *Lucréce* ont peint, l'un, le chagrin du bœuf qui perd son compagnon (*a*), et l'autre, l'affliction d'une

(*a*) Georgi. Liv. 3.

vache à qui on a enlevé son veau (*a*). Mais notre sympathie, éclate d'elle-même, et d'une manière surprenante pour nos concitoyens, ou pour nos semblables; et toutes choses égales d'ailleurs, elle est forte, ou foible, selon la force, ou la foiblesse de nos relations aveo eux, et le rapprochement plus ou moins éloigné de leur situation à la nôtre.

Nous sympathisons souvent, même lorsque la personne qui nous intéresse n'a qu'une idée imparfaite du bien dont elle jouit, ou du mal qui la tourmente, ou qui la menace. Ainsi nous rougissons de l'éducation grossière de quelqu'un, quoique nous sachions qu'il est sans défiance à cet égard: nous sentons de la compassion pour un homme atteint de folie, quoiqu'il nous paroisse heureux dans cet état : nous tremblons pour la vie d'un maçon que nous voyons travaillant sur un frêle échafaud très-élevé, quoique nous soyons sûrs que l'habitude l'a familiarisé avec le danger de sa situation: nous ne pouvons nous défendre d'une inquiétude pénible, en voyant quelqu'un marcher sur le bord d'un précipice, malgré la certitude que nous avons de sa prudence. Dans toutes ces suppositions, il sembleroit que notre sympathie est moins excitée par l'idée de ce que les autres peuvent sentir, quo par une sensation prompte de ce qu'ils sentiroient, s'ils étoient faits comme nous, ou de ce que nous

(*a*) Chant 2.

sentirions nous-mêmes, si nous étions dans leur position, avec la même sensibilité que nous avons dans le moment (*a*).

La sympathie propage et renforce un grand nombre de nos affections. Si j'entre dans un cercle composé de personnes gaies, je partagerai leur gaîté, comme je ressentirai la tristesse d'autres personnes qui seront dans le chagrin. La présence d'une assemblée nombreuse, assistant aux cérémonies graves d'un culte religieux, nous inspire la dévotion. Les lâches deviennent braves avec des camarades braves; comme la couardise d'un seul homme peut frapper, d'une terreur panique, toute une troupe victorieuse. Nous ne sommes cependant pas autant disposés à sympathiser avec la colère, la jalousie, l'envie, la malveillance, et autres passions violentes, sanguinaires, ou contre nature; nous prenons au contraire parti contre elles, en sympathisant avec ceux qu'elles menacent, parce qu'il nous est plus naturel de partager leurs malheurs, ou de nous mettre nous-mêmes à leur place. Mais l'indignation contre le vice, et particulièrement contre l'ingratitude, la cruauté, la trahison, et autres crimes semblables, excitent en nous, quand nous en sommes bien assurés, une vive et profonde affection; et la satisfaction que nous goûtons, quand les coupables

(*a*) Voyez *Théorie des sentimens moraux*, par *Smith*.
(*Citation de l'auteur.*)

sont punis, quoique grave et sombre, est néanmoins sincère; elle ne blesse, elle n'altère aucunement notre moralité naturelle; elle n'est même pas contraire à la pitié que les tourmens des criminels nous arrachent, lorsque notre sensibilité est émue par la seule idée que nous nous en faisons.

Tous les hommes ne sont pas également disposés à la sympathie. Ceux qui ont une imagination vive, une sensibilité facile à irriter, et ce que l'on appelle un cœur tendre, sont très-sympathisans. L'habitude de l'observation, l'étude de la nature et des plus belles productions des arts, l'expérience du malheur, l'amour des vertus, la philantropie, nous disposent aux affections sympathiques; mais les passions, dont l'égoïsme est l'objet, l'orgueil, la présomption, l'avarice, la sensualité, l'envie, la vanité, ont une tendance non moins forte à détruire la sympathie. Rien ne rend un homme plus aimable et plus utile, que la disposition à se réjouir avec ceux qui sont dans la joie, et à pleurer avec ceux qui pleurent; à entrer de bon cœur, et non pas officieusement, dans les intérêts de ses concitoyens; à se plier au ton simple de ses amis, à être plus attentif pour eux que pour soi, et à prendre garde de ne blesser, et de n'offenser personne. Rien au contraire, excepté une immoralité prononcée, n'est plus repoussant que l'affectation des manières brusques, et la prétention d'être présumé dire, en tout

temps, ce qu'on pense, sans ce soucier qu'on le prenne bien ou mal; ou que ces pédans, de quelque profession que ce soit, car il y en a dans toutes qui, sans considération pour les autres, et sans égard pour leurs opinions, se font continuellement eux-mêmes le sujet de la conversation, ne l'occupent que de leurs intérêts, n'y montrent que les préjugés, et n'y parlent que le langage de leur profession, ou de leur communauté. Quoique cette conduite, sous le faux nom de franchise, veuille s'arroger le droit de se mettre au-dessus des règles établies, elle est néanmoins généralement l'effet de l'orgueil, de l'ignorance et de la stupidité, ou plutôt de tous les trois ensemble. Un homme modeste, qui entre sympathiquement dans la situation et dans les sentimens des autres, préjuge, en leur faveur, tout ce qu'il desireroit que les autres préjugeassent de lui, et il se croit d'autant plus obligé de contribuer à leur satisfaction, qu'il les croit disposés à contribuer à la sienne. Un tel homme a reçu d'excellens principes de justice et de savoir-vivre; et si, par une connoissance imparfaite des usages du monde, ou faute d'occasions fréquentes de les pratiquer, ses manières ne sont pas aussi gracieuses, ni aussi aisées qu'on le voudroit, on n'a pas, du moins, à craindre qu'il fasse la moindre offense à qui que ce soit.

Nous ne sommes pas disposés à partager des

sentimens que nous blâmons, ou que nous n'avons pas éprouvés; et nous avons plus d'envie de rire que de pleurer du malheur de l'avare à qui on a volé son trésor, de l'humeur du fat, qui éprouve quelque dérangement considérable dans sa parure, de la honte du hableur ignorant, quand ses mensonges sont découverts, et de la fausse douleur de ce père dénaturé, dont la fille a fui avec un amant aimé. A Sparte, chaque père avoit le droit de corriger tous les enfans : on jugeoit que celui qui connoissoit la tendresse paternelle, étoit incapable de blesser la sensibilité des parens, par un châtiment injuste, ou rigoureux. Lorsque le cardinal de Milan cherche à adoucir le violent chagrin de *Lady Constance*, sur la mort de son fils, sans adresser la parole à un homme qui ne lui paroissoit pas juge compétent dans cette circonstance, elle répondit : *Il me parle, lui qui n'a jamais eu d'enfans* (*a*). Les Grecs et les Romains se sont aussi distingués que nous par leur esprit public et leurs affections paternelles; mais, par des raisons que j'explique ailleurs (*b*), ils n'ont jamais connu cet amour de roman, entre deux personnes non mariées, que les mœurs modernes et nouvelles cherchent tant à faire naître entre les deux sexes. Aussi les malheurs, dans leurs compositions tragiques,

(*a*) *Le roi Jean*, tragédie de *Shakespeare*. Act. 3, scène 3.

(*b*) *Essai sur le rire*. (*Citation de l'auteur. C'est un de ses ouvrages.*)

sont-ils occasionnés par le patriotisme, ou par la tendresse filiale, ou conjugale, et non par cet amour de roman dont je parle. Il y a cependant un petit nombre de tragédies anglaises, et un plus petit encore de tragédies françaises, dans lesquelles l'amour n'est qu'accessoire. Cet amour excite toujours notre sympathie; mais il n'a pas été aussi intéressant pour les Grecs et pour les Romains, parce qu'ils n'en connoissoient pas, comme nous, tous les charmes.

La sympathie, considérée comme moyen d'exciter certains sentimens dans nos cœurs, seroit un puissant instrument de discipline morale, si les poëtes et tous les compositeurs de fables étoient plus jaloux de diriger notre sensibilité vers les affections vertueuses et énergiques. Les fictions qui inspirent le patriotisme, le courage, qui nous font partager la tendresse paternelle, la tendresse conjugale et la tendresse filiale, qui excitent notre pitié pour l'infortune, et notre horreur pour le vice, peuvent être employées dans des vues morales, en nous faisant chérir des affections qui ne sauroient être trop louées, tant qu'elles ne tendent qu'à perfectionner notre sensibilité : mais ces contes effrayans, qui n'occasionnent que des angoisses, ne produisent jamais aucun bien. Ils fatiguent, ils énervent, ils accablent l'ame; et quand les malheurs, qui font le sujet de ces fictions, tombent sur

l'innocence

l'innocence, la moralité de nos principes est en danger de se dépraver momentanément, quelque ressemblance que l'évènement puisse avoir avec ceux de la vie ordinaire. Plusieurs auteurs modernes paroissent s'être bien tourmentés pour parvenir, non-seulement à percer le cœur, mais encore à le déchirer; ils entassent *infortune sur infortune*, *douleur sur douleur*, sans relâche et sans pitié, et ils éloignent ainsi le lecteur de tout plaisir et de tout profit, comme ils s'éloignent eux-mêmes de la pratique des plus anciens auteurs, dont toutes les scènes pathétiques étoient fort courtes.

On dit qu'à la première représentation des Euménides, tragédie d'Eschyle, la terreur qu'inspira le spectacle, fit avorter plusieurs femmes (1); ce grand ressort dramatique fut donc employé, dans cette circonstance, avec excès. Mais quoique le fait ne soit pas encore bien constant, il en résulte toujours que les objets de douleur et de terreur, *exagérés* par le poëte, ou par le romancier, peuvent faire plus de mal que de bien, plus de peine que de plaisir aux lecteurs ou aux spectateurs; ce qui est, sans-doute, contraire aux règles

(1) La scène représente *cinquante* furies endormies, et tenant, d'une main, un flambeau qui jette une lumière pâle et tremblante; et de l'autre, des couleuvres réunies en forme de fouet. L'ombre de *Clytemnestre* sort des entrailles de la terre, au milieu de ces furies, qu'elle implore contre son fils *Oreste*.

essentielles de l'art, soit que nous considérions la poésie comme destinée à *plaire* de la manière la plus instructive, ou à instruire de la manière la plus agréable. En supposant que les malheurs réels de la vie ordinaire soient aussi variés et aussi intéressans qu'on le croit communément, nous usons bien maladroitement notre sensibilité, quand nous nous efforçons de la torturer ainsi par le spectacle d'infortunes chimériques. *Horace* fait entendre que les anciens drames satyriques, espèce de tragi-comédies burlesques, avoient été inventés pour le plaisir de la partie des spectateurs, qui étoit disposée au désordre ; et nos critiques nous assurent que les farces modernes ne sont faites que pour le *Paradis*, où l'on suppose qu'il n'y a pas beaucoup de goût pour les beautés sublimes de la muse tragique. Je crois néanmoins que ces petites pièces, lorsqu'elles sont décentes, peuvent donner du plaisir et quelque profit, même aux gens instruits. Un homme, particulièrement à un certain âge, n'aime pas à rentrer dans son logis l'esprit chargé de ces idées sombres qu'y laisse la tragédie ; et si la pièce a offert une instruction grave, il n'y a pas de mal à distraire l'esprit du spectateur par un spectacle plus gai.

C'est par cette considération que je ne suis pas blessé de ces scènes comiques, avec lesquelles notre grand poëte a cru convenable de varier ses tragé-

dies ; et cette licence doit lui être pardonnée plus facilement qu'à tous les autres poëtes tragiques. Ceux-ci dirigent leurs efforts vers le cœur, comme une armée vers une forteresse redoutable, par des approches régulières et réfléchies, parce qu'ils ne peuvent, comme *Shakespease*, l'emporter d'assaut sur tous les points. Ainsi des scènes comiques mêlées dans leurs tragédies, produiroient un aussi mauvais effet que si les assiégeans se retiroient des ouvrages avancés qu'ils auroient pris, et donnoient à l'ennemi le temps de s'y fortifier de nouveau. Mais *Shakespeare* emporte le cœur d'emblée, et il nous accable de tristesse dans la scène actuelle, avec autant de facilité qu'il nous a fait goûter de joie dans la scène précédente. Avec le talent qu'il avoit d'émouvoir aussi profondément, s'il eût fait des tragédies sombres et terribles du commencement à la fin, aucune personne sensible n'auroit pu en supporter la représentation. Quant à la probabilité de ces compositions mêlangées, elle ne me paroît susceptible d'aucun doute. Par-tout et dans toutes les circonstances ordinaires de la vie, la nature nous offre une semblable alternative de comique et de tragique, de joie et de chagrin, de plaisanterie et de gravité. Les commensaux d'une cour peuvent ignorer ce qui se passe dans l'intérieur, entre les princes et les hommes d'état, et se livrer à la gaieté, comme le porte-faix de Macbeth,

quand leurs supérieurs sont accablés de chagrins. La mort d'un enfant chéri est une grande affliction pour ses parens et pour leurs amis; mais le fossoyeur qui creuse la tombe de cet enfant peut, ainsi que le bonhomme Delves, dans Hamlet, se réjouir d'avoir fini son ouvrage. Une conspiration peut-être dangereuse; mais l'officier de paix qui a saisi les traîtres, peut se trouver, comme Dogberry, d'une humeur gaie, et contribuer, par sa niaiserie, à éclaircir le complot, à retarder ou à hâter la découverte de tous ses détails. Que des compositions, semblables à celles dont je pourrois faire ici l'éloge, s'appellent indifféremment comédies ou tragédies; le nom n'y fait rien. Qu'on les appelle drames, si l'on veut; et quand elles imiteront la nature assez parfaitement pour plaire et pour instruire, elles mériteront autant le nom de poëmes dramatiques, qu'aucune des pièces de *Sophocle*, de *Racine*, et de *Voltaire*. Mais revenons.

L'amour est un autre *tyran des cœurs palpitans*; et ceux qui desirent voir la scène transformée en une école de vertus, se plaignent de ce que son influence dans les drames modernes est trop despotique. L'amour, renfermé dans des bornes raisonnables, est, sans doute, comme le dit la chanson, *une passion douce et généreuse*; mais aucune autre passion n'a une aussi forte tendance à

transgresser ses limites, et le spectacle fréquent de ses ardeurs et de ses souffrances, comme elles sont représentées dans les comédies et dans les contes, ne peut manquer d'énerver l'ame et d'exciter des mouvemens et des sympathies contraires à l'innocence. Il est certain que les fables, dans lesquelles il n'entre ni amour, ni galanterie peuvent encore vivement intéresser l'imagination et les affections d'un lecteur même moderne ; et cela est prouvé, non-seulement par les ouvrages de *Shakespeare*, et d'autres auteurs célèbres, mais encore par le voyage des Pellerins de Bunyan, et par le conte de Robinson-Crusoé. Ce dernier ouvrage est peut-être la plus intéressante narration, dans toutes les langues, et le conte le mieux inventé, pour donner au lecteur une idée de l'importance des arts méchaniques, des douceurs de la vie sociale, et de la dignité de l'indépendance.

DEUXIEME PARTIE.

Du langage de la poésie.

J'ai dit ce que je pensois de la nature générale de la poésie, comme art imitatif; je vais considérer maintenant l'instrument qu'elle emploie pour ses imitations, ou, en d'autres termes, expliquer la nature du langage poétique. Car la langue est l'instrument que le poëte emploie pour imiter, comme le son est l'instrument du musicien, et la couleur celui du peintre. Mes conclusions sur cette partie du sujet que je traite, seront conformes aux principes que j'ai déjà posés.

Les mots sont choisis en poésie, d'abord pour leur sens, et ensuite pour leur harmonie. Tout le monde conviendra que de ces deux motifs de choix, le premier est le meilleur, et qu'il faut être insensé, pour préférer, en poésie, l'harmonie au sens. Il faut cependant s'attacher à l'harmonie, même en prose; et la poésie l'exige plus impérieusement encore. Je considérerai donc le style poétique, d'abord, comme *signifiant* (1), et ensuite comme *susceptible d'harmonie.*

(1) *As significant.*

CHAPITRE PREMIER.

Du style poétique, considéré comme signifiant.

Si, comme j'ai tâché de le prouver, la poésie n'est qu'une imitation de la nature ; si elle n'offre que des fictions poétiques d'évènemens réels, des images poétiques de l'apparence réelle des choses créées, et des personnages poétiques doués de caractères humains réels, la conséquence naturelle seroit donc que le langage de la poésie doit être une imitation du langage naturel ; car rien ne plaît que ce qui est naturel, et le style et la fable, les images et les descriptions morales peuvent déplaire lorsqu'ils s'écartent de la nature. Mais qu'est-ce que l'on entend par langage naturel ? C'est l'objet de notre premier examen.

SECTION PREMIERE.

Idée du langage naturel.

Les philosophes ont employé quelquefois cette locution, *langage naturel*, pour désigner les tons de la voix, les attitudes du corps, les mouvemens des traits du visage, qui, exprimant *naturellement* certaines émotions de l'ame, sont communs à tous les hommes, et compris en tous pays. Ainsi la colère, la crainte, la pitié, l'adoration, la joie, le mépris, et presque toutes les autres passions, ont un regard, une attitude, un accent, qui leur sont propres, qui paroissent moins être l'effet d'une imitation réciproque, que celui d'une action immédiate de l'ame sur le corps, et qui, bien rendus dans une statue, dans un tableau, ou se manifestant dans la conduite de chaque homme, sont entendus de tous, comme un signe extérieur dont on a remarqué que chaque passion étoit accompagnée. Dans cette acception, il faut distinguer du *langage naturel*, le langage articulé, auquel on a donné le nom de *discours*, qui, bien qu'universellement en usage parmi les hommes réunis en sociétés, est cependant différent chez les diverses nations qu'ils composent, dont les mots n'ont de signification que celle qu'ils tiennent des conventions ou de l'art de chaque société, et ne

sont compris que de ceux qui en ont appris le sens. Mais dans notre examen, cette expression, *langage naturel*, indique le discours ordinaire, ou ce *langage de l'art* qui convient à celui qui parle, et au sujet. *Swift* définit le bon style, l'emploi des *mots propres mis à leur place*; et cette définition peut également et justement s'appliquer à ce style, ou mode de langage, que nous appelons *naturel*, non par opposition au style, ou mode de l'art, qui est aussi naturel, mais pour le distinguer de celui *qui n'est pas naturel*, et dont l'imitation est le devoir du poëte. Je dis *l'imitation*, car comme les poëtes, par les raisons que j'ai précédemment déduites, copient la nature, non telle qu'elle est, mais dans l'état de perfection où ils la supposent, pour la vraisemblance et le génie de leur ouvrage; c'est-à-dire, qu'ils la représentent un peu différente de ce qu'elle est réellement; de même, dans leur langage poétique, ils doivent prendre pour modèle, le langage des hommes, non dans l'état d'imperfection où il est, lorsqu'il ne s'emploie que dans les circonstances communes de la vie, mais dans l'état de déperfection auquel on peut le porter, sans choquer la vraisemblance.

Mais comme nous ne pouvons juger de la perfection, ou de l'imperfection des images poétiques, qu'autant que nous connoissons l'apparence réelle des objets qu'elles représentent, nous ne pouvons

aussi juger de la perfection d'un discours, qu'autant que nous avons quelque idée de cette qualité du langage, que nous désignons par l'épithète, *naturel.* Il est évident, même pour ceux qui n'ont jamais étudié la science critique, qu'il y a des modes de langage plus naturels que d'autres, et qu'il y en a qui ne sont pas naturels. Des expressions doucereuses, par exemple, seroient-elles naturelles dans la bouche d'un homme transporté de colère? Est-il ordinaire d'entendre des expressions brillantes dans le langage d'un homme absorbé par la pitié, par l'amour, ou par le chagrin? Il n'y a pas naturellement plus de connexion entre l'affliction et les gémissemens, les pleurs et le chagrin, le rire et la gaieté, la crainte et la peur, qu'entre certaines idées de l'ame, et certaines modifications du langage.

Le langage naturel et le bon langage ne sont donc pas la même chose; et la définition de *Swift*, qui est également applicable à tous les deux, n'exprime pas également, peut-être, la différence caractéristique de l'un et de l'autre. Les qualités qui constituent le bon langage, sont la clarté, la simplicité, l'élégance, la force et l'harmonie: mais un langage peut les avoir, et n'être pas encore naturel. La simplicité d'*Anacréon* et d'*Ovide*, seroient-elles naturelles dans la bouche d'*Achille*, reprochant à *Agamemnon* sa tyrannie

er son injustice ? ou dans celle de *Léar*, conjurant l'orage, et appelant, par ses imprécations, tous les malheurs sur ses enfans ingrats ? Cette clarté, que l'on admire justement dans le monologue de *Caton* (1), seroit-elle naturelle dans celui d'*Hamlet* (2), au jugement de ceux qui savent que le premier est supposé discourir avec toute la raison d'un philosophe, et que le dernier est en proie aux emportemens d'un jeune homme tourmenté par la folie, le chagrin, l'amour, les contrariétés et la vengeance ? Un langage aussi magnifique que celui qu'emploie le sublime *Othello*, en parlant des pompes et des honneurs militaires, seroit-il naturel dans la bouche de la douce, de la modeste, de la désolée *Desdemona*, déplorant son malheureux sort ? La brillante harmonie de la poésie dithyrambique, ou de la poésie épique, seroit-elle convenable à la simplicité de pasteurs, vantant, dans leurs chants alternatifs, les apas de leurs maîtresses, se proposant des énigmes, ou faisant des remarques sur la température de la sai-

(1) Tragéd. d'*Addison*. It must be so, Plato ; thou reason' st well. (*Cit. de l'aut.*)

Oui, Platon, tu dis vrai; notre ame est immortelle.
VOLT.

(2) Trag. de *Schakespeare*. Tobe or not tobe ! That is the question. (*Citation de l'auteur.*)

Demeure, il faut choisir, et passer à l'instant,
De la vie à la mort, et de l'être au néant. VOLT.

son ? Le langage doit donc être toujours si simple, qu'il semble n'avoir aucun ornement de trop ; si clair, que l'on puisse en saisir le sens facilement, et si élégant qu'il n'y ait pas lieu de soupçonner l'auteur de manquer de goût, ou d'instruction.

Le bon langage est déterminé et absolu. Nous le reconnoissons quand nous le rencontrons ; et nous pouvons l'apprendre et en faire usage, avec le seul secours des bons livres. Qu'il sorte de la bouche d'un rustre, ou de celle d'un héros, de celle d'un idiot, ou de celle d'un savant, il est toujours bon, s'il est conforme aux règles. Mais le langage naturel est plutôt relatif qu'absolu, et il ne peut être saisi que par ceux qui ont étudié les hommes et les livres, et qui considérent autant le caractère réel, ou supposé de celui qui parle, que l'importance du sujet dont il parle.

Il y a plusieurs particularités concernant celui qui parle, qui doivent fixer notre attention, avant de juger si ses expressions sont naturelles Le caractère en est une. Nous devons attendre d'un homme ardent et passionné, un langage différent de celui d'un homme modéré et tranquille. Cette impétuosité, qui est si naturelle dans *Achille*, seroit aussi contraire au caractère de *Sarpédon*, ou d'*Ulisse*, que l'éloquence touchante et abondante de *Nestor* seroit déplacée dans la bouche d'*Ajax*, si grossièrement brusque. Cette diversité

de caractères, qui fait que les hommes pensent différemment sur le même sujet, fait aussi qu'ils expriment les mêmes idées d'une manière différente. Et, comme le caractère d'un homme n'est pas constamment uniforme, comme il est diversement affecté dans la jeunesse et dans l'âge mûr, et par la force plus ou moins grande des passions, il est impossible que le style, dont il se sert naturellement, soit toujours le même; il doit, au contraire, être énergique, ou languissant, violent ou modéré, figuré ou simple, suivant la nature des passions qui le dirigent. Ainsi donc, pour juger si le langage de celui qui parle est naturel, il est indispensable de connoître, non-seulement son caractère ordinaire, mais encore son âge et ses passions actuelles: il ne faut pas non plus oublier ses facultés intellectuelles. Si ses idées sont confuses et sans ordre, son style sera sans méthode et sans clarté. S'il y a beaucoup de variétés dans les unes, il y aura de la richesse dans l'autre. Les *circonstances extérieures* de celui qui parle, comme son rang, sa fortune, son éducation et ses sociétés, les deux dernières sur-tout, ne contribuent pas peu à caractériser son style. Donnez le même récit à faire à un rustre et à un homme de lettres, à un pédant, ou à un savant poli, à un laboureur et à un soldat, à un méchanicien et à un matelot, chacun d'eux s'exprimera d'une ma-

nière conforme aux idées dont son esprit est frappé, et au langage qu'il est accoutumé de parler et d'entendre; et si un poëte donnoit le même langage aux personnages d'un drame, son style, quelque élégant qu'il fût d'ailleurs, ne seroit pas naturel. Notre langage prend encore naturellement la teinte des idées que nous voulons exprimer; et il s'élève, ou il s'abaisse, en proportion de ce qu'elles sont élevées ou communes. Le style d'un grand homme est généralement simple, mais il est rare qu'il ne lui imprime pas la noblesse et l'énergie de ses sentimens. A Rome, et dans la Grèce, la corruption de la littérature fut une suite de la corruption des mœurs; et la simplicité mâle des anciens écrivains disparut avec les mœurs et la liberté de la nation. *Horace* et *Longin* (1) attribuent, sans balancer, la chûte de l'éloquence à la médiocrité des esprits de leur temps, dégradés par l'avarice et par la débauche. Les paroles de *Longin* sont remarquables : « L'homme, véritablement » éloquent, doit avoir une ame noble et élevée; » et il n'est pas possible que ceux qui ont passé » toute leur vie à des occupations serviles, puis- » sent rien produire qui mérite l'admiration géné- » rale et un renom immortel ». En effet, nos pa-

(1) *Horace*, art. poét. 323. *Longin*, sect. IX, 44.
(*Citation de l'auteur.*)

roles sont non-seulement les signes, mais doivent encore être considérées comme les tableaux de nos pensées; et la vigueur ou la foiblesse du coloris, l'ensemble ou le décousu, les proportions en grandeur ou en petitesse, la clarté ou l'obscurité, qui distinguent les unes, caractérisent aussi les autres. Il est naturel d'attendre d'*Achille* ou d'*Othello* une expression hardie, énergique, animée, une voix mâle, et une action impérieuse. Il n'est guères nécessaire d'ajouter que le style, pour être naturel, doit être approprié au sexe, et au pays du personnage qui parle. Ces circonstances particularisent les idées, et doivent conséquemment diversifier les modes de les exprimer. Je ne dirai pas, comme quelques personnes, qu'une femme se fait toujours reconnoître à son style et à son écriture, aussi bien que par sa voix, et par les traits de son visage; mais je pense qu'il est vrai de dire que les plus grands maîtres de langue auroient bien de la peine à imiter la délicatesse et la facilité avec lesquelles une femme, bien élevée, prend part à une conversation, même quand il y est question de sciences ou de philosophie. Le langage que *Shakespeare* fait tenir à la nourrice de *Juliette*, à *Mistriss Queikly*, à *Desdemona*, ou à *Catherine*, ne conviendroit pas plus à un homme, que la manière de s'exprimer de *Dogberry*, de *Pétrucchio*, de *Pistol* ou de *Falstaff*, ne conviendroit à une

femme. Les particularités nationales doivent aussi fixer l'attention de ceux qui étudient le langage naturel dans toute son étendue. Un monarque d'Asie parle dans un style fleuri et rédondant ; un chef américain parle d'une manière concise, et en style figuré. Un marquis français et un riche cultivateur anglais, n'emploieroient pas les mêmes phrases sur le même sujet, quand ils parleroient la même langue avec une égale facilité. Si un poëte introduisoit dans une comédie anglaise, un valet-de-chambre français nouvellement arrivé de Paris, ou un valet écossais, né et nourri à Edimbourg, et parlant tous deux purement l'anglais, on lui reprocheroit de leur prêter un langage qui n'est pas naturel.

Ne peut-on pas conclure de ce que nous venons de dire, que *le langage n'est conforme à la nature, que quand il est conforme à la condition supposée de celui qui parle ?* On n'entend pas seulement par ce mot *condition*, les circonstances extérieures de la fortune, du rang, des occupations, du sexe, de l'âge, de la nation ; il comprend encore les facultés internes, l'intelligence, les passions, et la nature particulière des idées qui peuvent occuper l'esprit. *Horace* semble penser ainsi, quand il dit : « Si les discours du personnage ne sont pas » conformes à sa fortune, les savans et les ignorans » riront de cette contradiction. Car il est d'une » grande

» grande importance pour le poëte, de considérer
» si le personnage qui parle est un esclave ou un
» héros, d'un âge mûr, ou brûlant des passions
» de la jeunesse; s'il est femme de qualité, ou
» nourrice *bruyante* (1); un Assyrien *débauché*,
» ou un *barbare* né en Colchide; un marchand
» voyageur, ou un laboureur *résident*; un grec
» *spirituel*, ou un *stupide* béotien (2) ».

Mais la réflexion d'*Horace*, peut-on dire, se rapporte plus immédiatement au style dramatique, tandis que nous l'appliquons à la poésie, et même à toute composition en général; et l'on peut penser que cette règle n'est pas applicable à ces ouvrages dans lesquels l'imitation de la vie humaine est moins parfaite, comme dans le poëme épique, ou dont le style est uniformément noble et pur, comme dans l'histoire et dans la tragédie. Comment, par exemple, pourroit-on avancer que le style de *Tite-Live* ou d'*Homère*, est conforme à la condition de celui qui parle? Chacun de ces auteurs ne fait-il pas tenir à des personnages de

(1) A *bustling nurse.*

(2) *Si dicentis erunt fortunis absona dicta,*
Romani tollent equites peditesque cachinnum.
Intererit multum davusne loquatur, an heros;
Maturusne senex, an adhuc florente juventà
Fervidus; et matrona potens, an sedula *nutrix;*
Mercatorne vagus, cultorne virentis agelli;
Colchus, an Assyrius; Thebis nutritus, an argis.
Horat. art. poét.

différentes nations, de différentes conditions et de différens caractères, des discours infiniment variés, et d'un style, non-seulement grammatical, mais encore élégant et harmonieux? Le lecteur n'en est cependant pas blessé, et aucun critique n'a encore dit que le style d'*Homère* et de *Tite-Live* n'étoit pas naturel.

Cette objection est plausible; mais en l'examinant attentivement, on apperçoit que, loin d'affoiblir ma proposition, elle ne fait que l'éclaircir et la prouver. Je dis donc que le langage est naturel, quand il est conforme à la condition et à la situation de celui qui parle. Or, dans l'histoire, c'est l'historien lui-même qui parle, qui jouit du droit qui lui est attribué, de raconter, selon ses moyens, et d'exprimer, dans son langage personnel, les pensées des autres hommes, à mesure qu'il se les rappelle. Son récit doit nous paroître naturel, si nous lui supposons la gravité qui lui est propre. On n'écouteroit pas sans rire, une personne instruite et éloquente, qui n'emploieroit pas le style conforme à la circonstance imposante dans laquelle il se trouve, en racontant le discours d'un paysan. Quelle difficulté d'ailleurs, pour ne pas dire qu'elle impossibilité, n'y auroit-il pas à imiter l'hésitation, les barbarismes, et l'accent grossier de ce pauvre homme? S'il l'essayoit, il choqueroit son auditoire, et au lieu de passer pour

un homme qui parle naturellement, il se donneroit la réputation d'un vrai bouffon. Mais l'historien prend un grand caractère de dignité, et parle au plus respectable auditoire. Il entreprend d'instruire, non-seulement ses égaux ou ses inférieurs, mais les plus grands et les plus savans hommes. Il desire qu'ils l'entendent, et qu'ils l'entendent avec plaisir, qu'ils ajoutent foi à son témoignage, et qu'ils tirent de ses discours des leçons de sagesse, pour leur conduite dans la vie sociale, et dans les affaires du gouvernement. Devant un auditoire aussi respectable, et avec d'aussi grandes vues, quel style doit-il prendre naturellement? un style uniformément grave et élégant, clair, méthodique, énergique, embelli sagement des ornemens indispensables pour le rendre intéressant, mais simple, uni, et tel que doit être celui d'un homme, dont l'objet principal est de connoître et de dire la vérité. Le philosophe moraliste, et le ministre de la religion, sont dans la même position, et doivent naturellement adopter le même style : nous exigeons seulement de ceux qui annoncent les préceptes de la sagesse divine, et qui se proposent d'instruire les grands et les petits sur des sujets du plus haut intérêt, qu'ils prennent un style plus élevé, plus énergiquement pathétique, et encore plus simple, quoiqu'aussi pur que celui d'un historien.

Quand un homme, pour le plaisir du public, fait un personnage dramatique, il n'est ni nécessaire, ni même possible qu'il nous en impose, au point de nous faire croire qu'il est véritablement le personnage qu'il représente; mais nous avons le droit d'exiger que son action matérielle ne contredise point ses paroles. Avec toute sa puissance enchanterese, *Garrick*, lui-même, ne nous fera point illusion, jusqu'à paroître le vrai *Macbeth*: il fait tout ce qu'il doit faire, il parle et il agit, comme s'il l'étoit; et c'est tout ce que le public attend de lui. S'il lui arrivoit de détruire le charme, ou plutôt, car il n'est pas besoin de supposer ce qui n'arrivera jamais; si un autre auteur tragique, manquant de moyens, nous disoit, pour s'excuser, que n'étant ni roi, ni traître, ni ambitieux, ni brave, il n'est pas blâmable de ne pas agir comme s'il étoit l'un ou l'autre, nous lui pardonnerions sa faute plutôt que son apologie. Quant à la poésie, il est bien vrai qu'un poëte épique n'est pas plus inspiré qu'un autre écrivain, et on n'a jamais cru sérieusement qu'il le fût. Mais il prétend à l'inspiration; et devant le monde entier, il prend l'engagement d'expliquer des évènemens très-intéressans et très-merveilleux. Il s'annonce comme étant particulièrement instruit des actions et des pensées des hommes, des intérêts et de la constitution des êtres et des mondes invisibles. Aussi exi-

geons-nous de lui un langage beaucoup plus élevé que celui de l'historien et du philosophe, parce qu'il a des vues, et qu'il a pris un caractère infiniment supérieurs à l'histoire et à la philosophie; et nous avons le droit de lui demander la plus grande perfection possible dans les idées et dans le style. Si donc il introduisoit dans son poëme un personnage médiocre, parlant dans son langage habituel, cela seroit aussi peu naturel que si un grand orateur, dans un discours solemnel, imitoit le grasseyement ou le bégayement d'un enfant, ou que si un général félicitoit son armée victorieuse dans le style d'un charlatan, ou d'un joueur de gobelets.

C'est la muse, ou plutôt c'est le poëte, qui est supposé parler dans l'Épopée, depuis le commencement jusqu'à la fin du poëme. Les harangues incidentes attribuées à *Thersite* ou à *Nestor*, à *Polyphême* ou à *Ulysse*, à *Énée* ou à son fils, à *Satan* ou à *Raphaël*, ne sont pas débitées, comme dans la tragédie, par les personnages eux-mêmes, mais rapportées par le poëte, en forme de narration. Ces harangues doivent donc être appropriées, non-seulement au caractere de ceux qui les prononcent et à l'occasion qui les fait naître, mais encore à la dignité supposée du caractère du poëte, et conséquemment elles doivent être écrites dans le style de la plus noble composition, même

quand elles seroient prononcées par des personnages de qui, dans la vie ordinaire, on ne devroit pas attendre un langage semblable. Toutes les descriptions de la poésie épique doivent participer, jusqu'à un certain point, à cette élégance de style, lors même que les objets décrits ne seroient pas susceptibles d'une importance égale ; et cette condition est du nombre de celles que nous imposons naturellement à un homme éloquent qui, dans une assemblée nombreuse, entre dans les détails d'évènemens ordinaires, ou raconte, dans son style, et à sa manière, les opinions d'un paysan ignorant. Ainsi le poëme épique, et toute poésie grave, narrative ou didactique, dans lesquelles le poëte parle, exigent que le langage, pour être naturel, soit convenable au caractère pris ou supposé par le poëte, aussi bien qu'au sujet et aux circonstances. Dans une farce, ou dans une comédie, *Polyphème* doit parler brutalement, parce qu'il se montre lui-même, et que la brutalité est son caractère; mais *Homère* et *Virgile*, rapportant les discours de *Polyphème*, quoique d'une manière convenable à sa nature et à son état, doivent les exprimer dans leur langage harmonieux et élégant. C'est ce qui nous démontre l'absurdité de ces critiques, qui reprochent à *Virgile* d'avoir fait *Énée* trop poétique, sur-tout dans le récit qu'il fait de ses aventures à *Didon*. Ils

pouvoient, avec autant de raison, prétendre que tous les personnages de l'Iliade et de l'Odyssée, comme ceux de l'Énéïde, parlent trop poétiquement. Cette erreur vient de ce qu'ils confondent la poésie épique et la poésie dramatique, et qu'ils supposent que les personnages de l'une et de l'autre parlent eux-mêmes, tandis que dans la première, c'est le poëte qui parle seul, et qu'il ne doit jamais parler dans la dernière: la première n'est même, du commencement à la fin, que le récit, ou le discours d'un personnage qui prend et qui cherche à justifier le caractère d'un poëte inspiré. Le caractère poétique et le caractère héroïque doivent donc briller dans le style de l'Épopée, parce que les discours ne peuvent être naturels, qu'autant qu'ils sont convenables au caractère supposé de celui qui parle, autant qu'aux choses et aux personnes dont il parle.

Les jeux de mots que *Milton* fait faire à ses diables, sur un certain sujet (1), sont généralement et justement condamnés. On a cependant essayé de les excuser, en disant que les êtres dégradés, à qui on les attribue, doivent être supposés avoir perdu, depuis leur chûte, toute espèce de goût pour l'élégance comme pour la vertu, et que le poëte, dans cette circonstance, a cherché à les

(1) Le Paradis perdu, liv. VI, v. 609. (*Citation de l'auteur*).

rendre aussi détestables, comme diables, que méprisables comme bouffons ; mais ces raisons ne sont pas admissibles. Car les diables de *Milton*, malgré leur extrême impiété, ont conservé une grandeur d'ame, sans laquelle ils ne pouvoient pas figurer dans un poëme épique, ce qui ne peut s'accorder avec la légèreté d'un bouffon ou d'un bel esprit. En accordant donc, ce qui n'est pas vraisemblable, que le poëte ait voulu, dans cette occasion, les rendre méprisables, par l'abjection de leur esprit, il est encore blâmable d'avoir manqué, dans cette partie, au caractère général qu'il leur a donné : et quand il seroit excusé à cet égard, il seroit encore répréhensible d'avoir mis cette partie de son récit dans la bouche de l'ange *Raphaël* : ou, si nous étions disposés à lui pardonner, il seroit toujours inexcusable d'avoir oublié la dignité du caractère qu'il a pris, au point d'avoir rapporté ces pitoyables quolibets, qui, en les supposant débités par un ange, par un diable, ou par un poëte épique, sont grossièrement contraires à la nature, puisqu'ils ne sont pas conformes à l'état et au caractère de celui qui parle. Un esprit occupé de grandes idées, glisse naturellement sur celles qui sont minutieuses (1); et quand il est

(1) Celui qui, du sommet élevé des Alpes, lance des regards avides sur le vaste horison qui l'environne, et voit le Nil et le Gange rouler leurs flots imposans au travers des montagnes, des plaines et des

transporté par l'admiration ou par d'autres affections aussi puissantes, il n'est guères disposé à porter ses regards sur des objets qui n'excitent que le rire ou le dédain. C'est la situation dans laquelle nous supposons qu'est ou doit être un écrivain sublime, pendant le temps, au moins, qu'il s'occupe de ses compositions héroïques. Un langage commun, une idée bouffonne, ne sont donc pas naturels dans un poëme épique, par cette raison, entre autres, qu'ils ne se présentent pas naturellement à l'auteur qui compose dans ce genre. Ainsi, la description piquante que *Milton* fait des *Limbes de la vanité* (1), soit qu'on la considère comme une allégorie juste, ou comme une satyre piquante, n'auroit pas dû être employée dans le *Paradis perdu*. Elle auroit été convenable au génie badin de l'*Arioste*; mais elle est au-dessous du plus grave, comme du plus régulier des disciples d'*Homère* et de *Virgile*.

Empires, que la profondeur de l'éloignement noircit à ses yeux, ne peut les abaisser sur les sinuosités d'un chétif ruisseau, qui murmure à ses pieds. *Plaisirs de l'imagination, liv. I.*

« Les méditations, dit un bien ingénieux écrivain, en parlant de la vue » du Mont Etna, s'élèvent en proportion de la grandeur et de la sublimité des objets qui nous environnent : eh! quelle imagination resteroit » froide et insensible aux merveilles dont la nature la frappe de tous les » côtés »! *Voyez* le passage entier, que, par sa chaleur, nous serions tentés de croire écrit sur le lieu même. *Voyage de Brydone, lettre 10.*

(*Cit. de l'auteur.*)

(1) Paradis perdu, liv. III, v. 444.

Dans la poésie dramatique, les personnages parlent et agissent eux-mêmes, suivant leur caractère particulier. Un style élevé peut donc être naturel dans la tragédie, à cause du rang des personnages et de l'importance des intérêts qui les affectent. La comédie même, qui prend ses personnages dans les conditions moyennes et inférieures de la société, peut quelquefois élever son style, comme le dit *Horace* (1), lorsqu'elle veut inspirer quelqu'affection violente, ou lorsqu'elle met en scène un personnage supérieur aux autres. Mais, qu'arrivera-t-il, si des personnages de basse condition figurent dans la tragédie? Et comment éviter qu'il n'y en ait de cette classe, puisque les grands personnages doivent avoir une suite de personnages inférieurs? Si donc il y en a, leur langage ne cessera-t-il pas d'être naturel, s'ils s'expriment dans le même style que les principaux personnages? Ou ne seroit-ce pas une bigarrure insupportable dans le poëme, s'ils parloient le langage qui leur est propre? Il n'y a pas de doute qu'un style uniformément colorié, quoiqu'il ne soit pas essentiel à la tragi-comédie, ou au drame historique, ne soit indispensable à la tragédie régu-

(1) *Interdum, tamen et vocem comœdia tollit*
Iratusque Chremes tumido delitigat ore. (Hor. art. poét.)
(*Cit. de l'auteur.*)

Quelquefois cependant la comédie prend un ton élevé, et Chremes, en colère, parle avec une chaleur emphatique.

lière. Mais on peut facilement supposer aux personnages de moyenne condition, que le poëte juge nécessaire d'introduire dans sa pièce, assez d'éducation pour prendre part au dialogue, ou pour s'acquitter des fonctions qui leur sont confiées, sans aucune disparité. En outre, il y a différens dégrés d'élévation dans le style; un tour particulier d'imagination, des passions d'une certaine nature, donnent quelquefois une sublimité étonnante aux discours même d'un paysan ou d'un sauvage; et le style tragique, dans sa hauteur, peut-être varié comme les caractères et les passions des hommes, sans cesser d'être naturel. Au surplus, une tragédie, et conséquemment les affections qu'elle excite, doivent être touchantes; et lorsque des affections de ce genre s'emparent de l'ame d'un villageois, elles communiquent de l'énergie à ses expressions. Quand le vieux berger de Duglas s'écrie: *béni soit le jour qui m'a vu naître pauvre, puisque c'est ma pauvreté qui a sauvé la maison de mon maître*; quoique la pensée et l'expression soient suffisamment tragiques, elles n'ont cependant pas plus d'élévation que nous devons en attendre d'un personnage de ce caractère, et dans cette occasion. La simplicité de style, dans les personnages d'une condition inférieure, ajoute souvent les plus heureux effets aux sentimens sublimes et pathétiques. Observons enfin que le

langage poétique est une imitation du langage naturel porté à sa perfection ; et conséquemment, que le style de la tragédie, quoique plus élevé que celui de la vie ordinaire, ne doit jamais, dans sa plus grande supériorité, blesser les idées et les règles de la probabilité. Dans le fait, si les passions sont bien exprimées, si les caractères sont bien peints, un poëte tragique ne doit pas craindre qu'on lui reproche l'élégance de son style ; et il n'y a pas de doute qu'un grand maître ne proportionne toujours le dégré d'élegance au caractère de son personnage.

La dignité d'un personnage tragique peut-être si considérable, qu'elle exige un style aussi élevé que celui de la plus haute poésie épique ; et nous en avons un exemple dans quelques discours de *Léar*, d'*Othello*, d'*Hamlet*, de *Caton* et de *Samson* dans les *Agonistes*. Mais, en général, le style épique se distingue du style tragique, par une grandeur plus uniforme, et par une harmonie plus soignée, parce que le poëte, prenant le caractère qui convient à une inspiration tranquille, ou racontant les sentimens des autres, plutôt qu'il n'exprime les siens, doit parler avec plus de gravité, de force et d'art, qu'on ne pourroit l'attendre raisonnablement de ceux qui manifesteroient eux-mêmes leurs pensées dans la chaleur des passions qui les agitent.

Le langage de la comédie est celui de la vie ordinaire, perfectionné jusqu'à un certain point, mais sans beaucoup d'élévation, parce que les personnages sont pris dans les conditions moyennes et inférieures de la société, et parce que les intérêts qu'ils discutent, ne sont pas de nature à exalter l'esprit, ni à echauffer l'imagination. Quant au style de la farce, qui est souvent confondu avec celui de la comédie, c'est bien à dessein qu'il est au-dessous de celui de la vie ordinaire, ou plutôt qu'il est le langage ridicule de la vie ordinaire, rendu encore plus ridicule. J'ai déjà remarqué que la farce est à la comédie, ce que la caricature est à la peinture; et comme nous ne cherchons point dans les caricatures de belles figures, ni de belles attitudes, nous n'exigeons pas de la farce une élocution élégante. Les idées absurdes produisent des actions et des expressions absurdes. Le farceur, de caractère, est plus uniformément extravagant et ridicule, que le plaisant de société; et son langage, pour être naturel, doit être exagéré comme lui. Mais comme, dans les beaux arts, on n'estime rien que ce qui prouve le talent de l'artiste, j'imagine que, même dans la farce, on ne se plairoit pas beaucoup à de simples grossièretés, en paroles et en actions, parce que rien n'est si facile à trouver. Une absurdité réfléchie ne peut être goûtée, à moins qu'elle ne porte un caractère extraordinaire.

Nous pouvons donc répéter et donner pour règle, que le langage est naturel, quand il est conforme à l'état, au caractère, et à la position de celui qui parle. Et comme, en général, les images et les sentimens de la poésie sérieuse sont des copies, des images et des sentimens, non de la nature réelle, mais de la nature ordinaire perfectionnée, de même le langage de la poésie sérieuse doit, comme je l'ai déjà dit, être une imitation, non du langage naturel, qui est souvent dissonant et grossier, mais du langage naturel aussi perfectionné que la probabilité et le caractère supposé du personnage le permettent. Si cela n'étoit pas ainsi, si le langage de la poésie étoit absolument semblable à celui de la conversation, ou de l'histoire, bien loin de nous plaire, il nous déplairoit infiniment : car il nous priveroit de tout ce que nous attendons d'un art plus recommandable par ses qualités agréables, que par son utilité réelle, et à qui, dans la vue de lui communiquer ces qualités, nous avons accordé de plus grands priviléges qu'à toute autre espèce de composition littéraire, ou à tout autre genre de langage.

L'examen suivant a donc pour objet, cette question : comment le langage de la nature est-il perfectionné? ou plutôt, quelle perfection convient particulièrement au langage poétique?

SECTION DEUXIEME.

Le langage naturel se perfectionne en poésie par l'emploi des mots poétiques.

La diction poétique se forme et se perfectionne par l'emploi de ces mots et de ces phrases que les grammairiens et les lexicographes ont appelés poétiques, parce qu'on les rencontre rarement en prose, et fréquemment en poésie. Quelques langues en sont plus fournies que d'autres; mais je n'en connois aucune qui en soit totalement privée, et peut-être n'en existe-t-il point dans laquelle on n'ait écrit un certain nombre de bons poëmes. Les vers se retiennent mieux que la prose, et particulièrement quand ils sont composés par des auteurs poétiques, toujours disposés à imiter la manière de ceux qu'ils sont habitués à lire et à admirer. Aussi restraignons-nous aujourd'hui aux compositions poétiques, certaines phrases qui étoient peut-être en usage autrefois dans la vie ordinaire, et qui nous ont été transmises dans les ouvrages des poëtes postérieurs. Les écrivains en prose ne s'imitent pas eux-mêmes aussi facilement, au moins dans les mots et dans les phrases, tant parce qu'ils ne peuvent se rappeler aussi facilement leur phraséologie réciproque, que parce que leur style a moins besoin d'art, et que, s'ils veulent lui donner

de la facilité et de l'éclat, sans lesquels il n'y a pas d'élégance, il ne doit pás s'écarter aussi essentiellement du style d'une conversation polie. Les poëtes, en considération de la difficulté de leurs compositions, ont donc, dans le choix et dans l'arrangement des mots, les plus grands droits à l'indulgence, et le plus grand besoin d'une liberté sans bornes.

Le langage d'*Homère*, est très-différent de celui qui s'employoit dans les discours ou dans les écrits du temps de *Socrate*, soit dans le mode d'inflexion, soit dans la syntaxe, soit même dans les mots, au point qu'on peut fort bien lire *Homère* facilement, et ne pouvoir pas lire *Xénophon*, ou lire *Xénophon* sans pouvoir lire *Homère*. Je ne peux croire cependant qu'*Homère*, ou le premier pöëte grec, qui auroit écrit dans son style, ait choisi un dialecte tout-à-fait différent de celui qui étoit intelligible de son temps; car les poëtes de tous les âges n'ont écrit que pour être lus, et pour être lus avec plaisir, ce qui n'arriveroit pas si leur style étoit difficile à comprendre. Il est plus raisonnable de supposer que le langage d'*Homère* est conforme à quelque ancien dialecte qui n'étoit pas moins intelligible pour les Grecs de son temps, quoiqu'ils n'en fissent peut-être plus un usage familier lorsqu'il s'en servit. Entre l'âge d'*Homère* et celui de *Socrate*, il ne s'est écoulé guères moins de

quatre

quatre cents ans (1), pendant lesquels la langue parlée et la langue écrite ont dû éprouver de grands changemens. Cependant l'Iliade étoit regardée comme le modèle de la poésie héroïque, et celui du style poëtique dans sa plus haute perfection, malgré quelques expressions qui étoient devenues si anciennes et si équivoques, qu'*Aristote* lui-même semble douter quelquefois de leur signification (2). Si le mérite poëtique de *Chaucer* eût été égal à celui d'*Homère*, et si la langue anglaise, sous le règne d'*Edouard III*, eût été aussi parfaite que la langue grecque l'étoit deux siècles après la guerre de Troie, le style de *Chaucer* nous serviroit aujourd'hui de modèle en poésie, comme celui de *Pétrarque*, son contemporain, est encore imité par les meilleurs poëtes d'Italie.

J'ai lu quelque part, que les anciens critiques attribuoient la rudesse du style d'*Ennius* à une imitation trop exacte du dialecte de la vie ordinaire ; mais je présume que c'est une erreur. Car si nous comparons les frag-

(1) Il ne s'en est écoulé que 311, si, comme on le dit, le poëte est né 780 ans, et le sage 469 ans avant l'ère chrétienne. Mais la réflexion de l'auteur, généralisée, n'en est pas moins juste ; et, en France, nous en avons la preuve dans un moindre espace de temps. Le style des poëtes et des écrivains en prose du seizième siècle, n'est pas celui des poëtes et des écrivains du dix-septième siècle. Quelle différence, dans ce siècle même, entre le style de *Corneille* et celui de *Racine !* entre les premières pièces de *Molière* même, et celles qui ont fait sa gloire ! (*Note du trad.*)

(2) Aristote. poët. chap. 25. (*Citation de l'auteur.*)

mens de cet auteur, avec les comédies de *Plaute*, qui fleurissoit dans le même âge, et dont le style est sûrement une imitation du langage ordinaire, nous serons frappés d'un certain air d'antiquité qui distingue le premier du second. Sans doute, *Ennius*, ainsi que beaucoup de grands poëtes, offre quelques expressions qui étoient anciennes dès son temps ; mais *Lucrèce* et *Virgile* ont employé de ses expressions et de ses phrases, quoiqu'elles n'aient pas été adoptées par les écrivains en prose qui nous restent, et ils les ont transmises aux poëtes qui leur ont succédé. Elles forment une partie du dialecte poétique des Romains, qui, suivant les ouvrages de *Virgile*, où il est porté à sa perfection, paroît avoir été très-abondant. Le style de ce charmant poëte est, en effet, si différent de la prose, et d'une nature si particulière, qu'il est peut-être impossible de l'analyser avec les principes ordinaires de la grammaire latine. Aucun auteur n'a encore été plus clair, ni plus expressif, malgré l'emploi fréquent du grécisme dans sa syntaxe, et son affection pour les anciens mots, que, suivant *Quintilien*, il jugeoit mieux qu'aucun autre homme propres à embellir sa phrase ou son idée (1).

Le dialecte poëtique de l'Italie moderne est si différent du dialecte de la prose, que j'ai connu des personnes qui lisoient les historiens et parloient

(1) *Quintilien*, institut. 8, 3, sect. 3. (*Cit. de l'auteur.*)

la langue de ce pays avec une grande facilité, et qui n'ont jamais pu, sans de grandes difficultés, traduire une page de *Pétrarque* ou du *Tasse*. Il n'est cependant pas probable que *Pétrarque*, dont les ouvrages sont encore des modèles de la diction poétique italienne (1), ait fait aucune innovation matérielle dans sa langue naturelle; et je crois plutôt qu'il a écrit exactement comme on parloit de son temps, c'est-à-dire au quatorzième siècle, qu'il a évité d'employer des expressions désagréables, et pris la liberté qu'*Homère* probablement, et certainement *Virgile* avoient prise avant lui, de faire revivre des expressions qui avoient vieilli, mais qui n'étoient pas encore hors d'usage, parce qu'elles lui paroissoient plus signifiantes, plus harmonieuses, et propres à communiquer à son style ce dégré d'élégance que comporte le langage humain, pour ne pas cesser d'être naturel, et que le génie de la poésie, de cet art destiné à nos plaisirs, peut exiger.

La rime et la mesure distinguent plutôt la poésie française de la prose, en général, que toute autre phraséologie ancienne ou extraordinaire. Dans certains sujets, cependant, les français imitent le style de leurs anciens poëtes, et celui de *Marot*, en particulier; et l'on peut dire que la

(1) *Vicende della litteratura di* Denina, chap. IV. (*Citat. de l'aut.*)

langue française a quelques parties d'un dialecte poétique, quoiqu'en moins grande abondance que la langue italienne, et même que la langue anglaise. Je pense même qu'il est présumable que, dans les âges futurs, elle en aura encore plus qu'aujourd'hui; et je fonde cette présomption sur le mérite véritablement remarquable de leurs derniers poëtes, et sur-tout de *Boileau* et de *Lafontaine*, qui, chacun dans leur genre, n'ont pas cessé d'être imités, quoique le goût actuel ait apporté de grands changemens dans la prose française. Quelques observations semblent assurer cette révolution, malgré toutes les peines que prennent les français pour conserver leur langue.

Aucune inflexion particulière, aucun usage exagéré d'expressions étrangères, ne caractérisent le dialecte poétique anglais; et il est cependant plus abondant qu'on ne l'imagineroit d'abord. Je ne connois point d'auteur qui ait fait, à cet égard, des observations de détail (1), et ce qui suit, n'en est qu'un court essai.

(1) Depuis que j'ai écrit ceci, j'ai eu le plaisir de lire, à ce sujet, les remarques judicieuses que voici.

« Le langage actuel n'est jamais le langage de la poésie, excepté chez » les français, dont les vers, quand ils ne présentent ni images, ni sen- » timens, ne diffèrent en rien de leur prose. Notre poésie, au contraire, » a un langage qui lui est particulier, auquel presque tous les auteurs » ajoutent de nouvelles richesses, tirées des idiômes étrangers, ou qui en » dérivent, et même des mots de leur composition ou de leur invention. » *Shakespeare* et *Milton* ont beaucoup fait à cet égard; mais moins que

1°. On ne rencontre jamais, ou du moins que très-rarement, en prose, le petit nombre d'idiômes grecs et latins, qui sont en usage dans la poésie anglaise, et dont la majeure partie semble n'avoir été adoptée qu'à cause de leur briéveté, qui est un mérite dans la langue poétique (1). Une raison semblable a peut-être déterminé les poëtes anglais à supprimer quelquefois les articles *un* et *le*, plus communément dans les compositions burlesques, que dans les compositions sérieuses (2).

» *Pope* et *Dryden*, qui, avec la plus grande liberté, ont emprunté des » expressions du premier. *Dryden* en fournit mille exemples; et comme » notre langue n'est pas encore fixée, ainsi que la langue française, elle » revendique et emploie, avec succès, des expressions surannées, pourvu » que leur ancienneté ne les rende pas inintelligibles ». Lettre quatrième de M. *Gray*. (*Cit. de l'aut.*)

(1) J'ai cru devoir rejetter dans une note, les exemples qu'en cite l'auteur, et qui coupent le texte et la pensée. Les voici :

Quenched of trope. Shakespeare.

Shorn of his bearms. Milton.

Created thing *nor valued he nor shun'd.* Milton.

Tis thus we riot, wile *Who so wit starve.* Pope.

Into What pit thou suee'st from What height fallen. Milton.

This day *be bread aud peace my lot.* Pope.

He deceived the mother of maukind, *What time his pride had cast him* vout of heaven. Milton.

(2) Dans la poésie grecque, on écarte plus volontiers l'article, qu'on ne s'en sert. L'auteur ingénieux et très-savant d'un traité sur *l'origine et les progrès du langage*, suppose, qu'au temps d'*Homère* qui a créé le langage poétique des Grecs, ils se servoient peu de l'article; et cette supposition paroît très-probable, quand on considère qu'il n'y a point d'article dans le latin qui n'est qu'un dérivé de l'ancienue langue pelasgienne, le plus ancien dialecte grec. J'imagine cependant que, quoique les Grecs, au temps d'*Pomère,* aient employé l'article, *Homère* et les

En anglais, l'adjectif se met généralement devant le substantif; le verbe est précédé du nominatif, et suivi de ce que nous appelons l'accusatif; mais cette règle souffre quelques exceptions en prose, et encore davantage en poésie. Car, lorsqu'il s'agit de donner de l'énergie au style, et de la vivacité aux images, le poëte anglais jouit d'une bien plus grande liberté que l'écrivain en prose, pour l'arrangement de ses mots, la modulation de ses périodes et de ses vers; chaque page du *Paradis perdu* en fournit des exemples.

2°. Quelques-uns des mots poétiques anglais sont allongés d'une syllabe, que l'on retranche aussi de quelques autres, suivant l'exigence du vers, ou la convenance du poëte; et les poëtes latins offrent des exemples de ces additions et de ces retranchemens, ou syncopes (1).

poëtes grecs, qui ont écrit en vers héxamètres, ont souvent jugé nécessaire de le supprimer. (*Note de l'auteur*).

(1) « Les poëtes pressés par la nécessité impérieuse de la mesure, et ne » pouvant pas toujours user de leurs moyens naturels, sont contraints » d'en chercher d'extraordinaires, pour s'exprimer; et alors ils allongent, » ils abrégent, ils coupent les mots qui leur font obstacle, et leur donnent » même un sens nouveau ». *Quintilien.* (*Citation de l'auteur.*)

Le paragraphe auquel appartient cette citation, contient des exemples pris dans la langue anglaise, de mots allongés ou racourcis, que je n'ai pas cru devoir rapporter en note, parce qu'ils n'ajoutent rien au texte; et cette facilité de la langue anglaise, est justifiée par des exemples pris dans la langue latine, que je crois devoir indiquer ici. « Les » Latins, dit l'auteur, ont, par les mêmes motifs, peut-être, abrégé » *fundamentum*, *testamentum*, *munimentum*, etc. en *fundamen*, *testamen*, » et *munimen* ». (*Note du traduct.*)

3°. La plus grande partie de certains mots, particulièrement (1) employés dans la poésie anglaise, sont anciens; ils étoient probablement autrefois d'un usage commun dans toute l'Angleterre, comme ils le sont aujourd'hui en Ecosse.

4°. Mais il y en a qui sont également poétiques, et que je ne crois pas avoir jamais été d'usage dans le langage ordinaire (2).

5°. Dans beaucoup de langues, la rapidité de la prononciation accourcit un assez grand nombre des mots les plus communs, ou en joint plusieurs à un seul; et quelques-uns de ces modes abbréviateurs ou aggrégateurs, sont admis dans les ouvrages. La langue anglaise en étoit entièrement défigurée sur la fin du dernier siècle; mais *Swift* les a décrédités par sa satyre et par son exemple; et, quoiqu'il en soit encore resté un grand nombre dans la conversation, on les évite dans le style grave, et les écrivains élégans ne s'en servent, en

(1) Ce paragraphe III contient encore des exemples que je ne citerai pas même ici, parce qu'ils ne peuvent intéresser que les anglais, et qu'ils ne font que particulariser la proposition de l'auteur, laquelle étant appliquable à toutes les langues, en devient plus frappante, lorsqu'elle est généralisée, comme je l'ai fait. (*Note du trad.*)

(2) Je passe encore ici, et je ne citerai plus même les exemples que l'auteur donne dans le texte, quand ils seront pris dans la langue anglaise. Ils ont du prix aux yeux de ses compatriotes, pour qui il écrivoit; mais ils n'en ont pas un semblable pour ses contemporains à qui ses réflexions et ses observations philosophiques peuvent être néanmoins très-utiles sans cette justification. (*Note du trad.*)

général, que lorsque le dialogue est une imitation de la conversation, comme dans la comédie. Au reste, les abréviations sont affectées singulièrement à la poésie, qui n'en a pas besoin; car leur mérite ne sert qu'à diminuer les difficultés de la versification.

6°. On range encore dans le dialecte poétique anglais, ce que l'on appelle communément, des épithètes composées, et même des adjectifs composés, qui sont d'un usage familier. Mais je ne parle que de ceux qui sont moins communs, qui ne s'emploient qu'en poésie, et dont l'usage, en prose, seroit regardé comme une affectation. Il faut convenir qu'ils donnent plus de concision et de vivacité à l'expression; mais ils entraînent aussi des inconvéniens qu'on ne peut dissimuler. Quand ils sont trop répétés, ils donnent à l'ouvrage un air roide et précieux; ils ne présentent pas toujours un sens explicite, et sont souvent peu harmonieux; ils ne sont bons qu'à produire la confusion, par une trop grande quantité d'images; ils tendent à défigurer la langue, et ouvrent la porte à des innovations sans fin. Par toutes ces considérations, je voudrois qu'on n'en usât que modérément, et qu'on employât seulement ceux que les écrivains populaires ont déjà rendus familiers à l'oreille, et qui, en soi, seroient particulièrement énergiques et harmonieux. Car je ne pense pas, avec *Dacier*

et *Sanadon*, que ces vers si connus, de l'art poétique d'*Horace*,

> Dixeris egregiè, notum si callida verbum
> Reddiderit junctura novum (1).

soient une autorité pour qu'un poëte, même latin, invente des mots composés; ce qui, si je ne me trompe pas, étoit plus de mode du temps d'*Ennius*, que de celui d'*Horace* et de *Virgile* (2).

(1) Vous réussirez, si, par une liaison adroite, vous pouvez de deux mots réunis, en faire un nouveau.

(2) Quelques critiques sont divisés sur le sens de ce passage. *Horace* parle de *mots nouveaux*, qu'il croit quelquefois nécessaires, mais qu'il conseille de n'employer qu'avec prudence et modération. *In verbis etiam tenuis cautusque serendis;* et il ajoute les vers cités au texte.

1°. Quelques-uns pensent que cette *liaison adroite*, (*junctura callida*) se rapporte à la formation des *épithètes composées*, et que le sens de ce précepte est ceci : plutôt que d'employer un mot entièrement nouveau, même quand un mot nouveau est indispensable, exprimez votre pensée par deux mots connus, adroitement réunis en un seul, de sorte que sa nouvelle forme présente un sens nouveau, quoiqu'analogue. Il n'y a pas de doute qu'on ne puisse user de cette ressource dans certains cas. Mais je ne peux penser qu'*Horace* ait eu l'intention, dans ce passage, de parler de mots composés. Car, 1°. ce genre de mots étoit plus conforme au génie de la langue grecque, qu'à celui de la langue latine, comme *Quintilien* le fait entendre, et comme le savent ceux qui ont quelque connoissance de ces deux langues; 2°. nous remarquons, en effet, que ces mots sont moins fréquens dans *Horace* et dans *Virgile*, que dans les poëtes qui les ont précédés : d'où nous pouvons conclure qu'ils perdoient de leur mérite, à mesure que la langue latine approchoit de la perfection ; 3°. on sait que *Virgile* a introduit dans sa langue, trois ou quatre mots nouveaux qu'il a empruntés des Grecs ; mais cela ne prouve pas que *Virgile*, ou qu'*Horace*, aient fabriqué quelques-uns de ces mots composés, et il n'est pas probable qu'*Horace* ait conseillé de faire ce que lui, ni *Virgile*, n'autorisoient pas par leur exemple ; 4°. Notre auteur, dans ses éclaircissemens sur le précepte en question,

7°. Le dialecte poétique anglais autorise la conversion des noms en verbes et en participes, avec

affirme que des mots nouveaux seront favorablement reçus s'ils sont pris dans la langue grecque; et *Virgile*, si nous pouvons juger de son opinion par ses ouvrages, paroît avoir été du même avis. Il y a de bonnes raisons pour cela. La langue grecque et la langue latine étoient deux langues parentes; et comme la première étoit généralement étudiée à Rome, il n'y avoit pas à craindre d'introduire quelque obscurité dans la langue latine, en l'enrichissant d'un mot grec. Enfin on peut douter si *junctura*, quoiqu'il indique souvent l'ordre des mots dans une sentence ou dans une phrase, (*Quintilien*, 9, 4.), et quelquefois leur arrangement, ou la composition, en général. (*Horace*, art. poét. 242), est employé pour exprimer l'union des syllabes d'un mot, ou celle des mots dans une épithète composée.

2. D'autres interprêtes pensent que *callida junctura* se rapportent à l'arrangement des mots dans la pensée, et que le précepte se réduit à ceci : « Quand une expression nouvelle est nécessaire, vous l'introduirez » avec succès, si, à l'aide d'une union adroite, vous pouvez donner une » signification nouvelle à un mot déjà connu ». Mais cette explication produiroit incontestablement une confusion entière dans le langage. Donner une signification nouvelle à des mots qui en ont déjà une, ce seroit augmenter l'ambiguité de la langue, défaut qui, chez toutes les nations, est déjà plus considérable qu'il ne devroit l'être, et qui paroît plus préjudiciable à l'éloquence, et aux lettres, que l'introduction de quelques mots grecs, d'un sens défini. Ceux qui favorisent cette interprétation, donnent *comæ sylvarum* (*chevelure des forêts*) pour *folia* (les feuilles), comme un exemple du précepte. Mais le feuillage d'un arbre n'est pas une idée nouvelle, et il n'est pas besoin d'un mot nouveau, ou d'une nouvelle phrase pour l'exprimer, quoiqu'un poëte, par rapport à son vers, ou par toute autre considération, ait le choix le plus libre d'employer une figure ou un nom propre. *Comæ sylvarum*, pour *folia*, n'est véritablement qu'une métaphore, ou, si vous l'aimez mieux, une catachrese; mais *Horace* parle moins de langage figuré, que de nouveaux mots. Ces interprétations supposent que la phrase du poëte doit être construite dans cet ordre : *Dixeris egregiè si callida junctura reddiderit notum verbum novum*.

3. Le meilleur des interprêtes de notre poëte, le savant docteur *Hurd*, construit le passage de la même manière, et l'explique ainsi : « Au lieu

bien plus de liberté qu'en prose, où elle seroit regardée comme une affectation, tandis qu'en poésie, elle est justifiée par les plus respectables autorités.

Quelques poëtes du siècle précédent, et surtout les imitateurs de *Spenser*, ont introduit une très-grande variété de mots extraordinaires, qui étoient, sans-doute, poétiques autrefois, mais qui sont maintenant hors d'usage, et inintelligibles

» de former de nouveaux mots, je vous conseille d'employer votre » adresse et votre talent à donner un nouvel air aux anciens ». Et cette explication est justifiée très-ingénieusement par un grand nombre d'exemples qui jettent beaucoup de lumière sur le sujet de la diction poétique. *Voyez* ses notes sur l'art poétique.

Je servirois bien mal mes propres intérêts, si j'opposois mon jugement à celui de cet habile critique et de cet excellent auteur. Je demande cependant la permission de dire que le poëte, dans le passage entier, depuis le vers 46, jusqu'au vers 72, me semble parler de la formation de mots nouveaux, tentative dont il ne dissimule pas le danger, mais dont il prouve la nécessité. Je sens, et je ne peux me dépouiller d'un vieux préjugé que j'ai en faveur d'une autre interprétation qui me paroît plus naturelle et plus simple, et que je regarde comme la meilleure, long-temps avant que je susse qu'elle étoit soutenue par le judicieux annotateur *Jean Bond*, par *Dryden*, dans ses notes sur l'Énéïde, et par l'abbé *Batteux*, dans son commentaire sur l'art poétique. « Il ne faut » introduire de nouveaux mots, dit le poëte, qu'avec prudence et mo- » dération; mais quand ils sont nécessaires, l'auteur doit les placer dans » l'expression de sa pensée, de manière que le lecteur ne perde point de » temps à chercher leur signification ». Je construirois donc le passage ainsi : *Dixeris egregiè si callida junctura reddiderit novum verbum notum.* Mais pourquoi peut-on dire, si tel est le véritable sens de la pensée d'*Horace*, n'a-t-il pas mis *novum* dans son premier vers, et *notum* dans le second ? La réponse est facile : son vers n'admettoit pas cet arrangement, parce que la première syllabe de *novum* est brève, et que la première syllabe de *notum* est longue. (*Note de l'aut.*)

pour la plupart des lecteurs. Un homme de notre temps, quoique parlant dans ce dialecte, n'oseroit pas s'en servir dans une occasion intéressante, ou, en supposant que ce langage pût y être convenable, il ne voudroit certainement pas parler ni écrire comme un auteur du siècle précédent. Le mélange de ces mots peut, en effet, détruire tout le pathétique de la langue moderne; et comme ils ne sont pas familiers à notre oreille, ils n'indiquent qu'une recherche et une affectation pénibles, qui donnent beaucoup de roideur à la versification. Il y a cependant des sujets du genre plaisant, dans lesquels ils font un assez bon effet; comme dans la maîtresse d'école de *Shenstone*; le conte de *Feéric* de *Parnel*; le palais de l'indolence, de *Thomson*, et les vers de la Dunciade, par *Pope*, sur *Wormius*. Mais cet effet n'est sensible que pour ceux qui n'ont pas besoin de recourir au glossaire.

Mais pourquoi, peut-on demander, ces anciens mots seroient-ils plus touchans et plus agréables dans *Spenser*, que dans ses imitateurs? Je réponds, parce qu'ils étoient, ou que nous croyons qu'ils étoient naturels chez lui, et parce qu'ils n'ont qu'un air d'affectation chez les autres. On remarque, dans ses ouvrages, une grace et une uniformité d'expressions, qui indiquent qu'il a écrit comme écrivoient les auteurs graves de son temps; au lieu que le style bigarré de ses imitateurs n'annonce

que de l'art, et que tout homme qui, dans la conversation, parleroit leur langage, seroit ridicule. Une longue barbe peut donner de la dignité au portrait, ou à la statue d'un héros que nous savons être mort il y a deux cents ans : mais le menton d'un général européen de notre âge, qui seroit hérissé de cette antique garniture, ne présenteroit qu'un objet gauche et ridicule. Mais *Spenser* lui-même, ne s'est-il pas servi de mots qui étoient hors d'usage de son temps, excepté dans les provinces? Oui; et ces mots, dans *Spenser*, font un aussi mauvais effet que les mots, hors de l'usage actuel, qui se trouvent dans ses imitateurs : ils sont inintelligibles pour la plupart des lecteurs, et ceux qui les comprennent, les regardent comme burlesques ou comme affectés. Quelques-unes de ses éclogues, et quelques passages de la *reine des Fées*, méritent cette censure. Mais, qu'en seroit-il, si *Spenser* avoit fixé la langue poétique anglaise, comme *Homère* a fixé la langue poétique grecque ? Ses vieux mots, dans cette supposition, seroient-ils également déplacés dans un poëme moderne ? Peut-être que non ; mais il faut observer que, dans ce cas, ils auroient été adoptés par *Milton*, par *Dryden*, par *Pope*, et par tous les poëtes sérieux, depuis le règne d'*Elisabeth*, ils seroient parfaitement intelligibles pour tous ceux qui lisent la poésie anglaise, et l'habitude

que nous aurions de les rencontrer dans les plus élégantes compositions, leur auroit donné un mérite égal et peut-être supérieur à ceux qui sont employés dans la langue poétique de *Milton* et de *Pope*.

Je conviens qu'il n'est pas toujours facile de distinguer une expression poétique d'une expression hors d'usage. Il y a des expressions que quelques lecteurs condamnent comme anciennes; et cependant on en trouve dans *Spenser* et même dans *Chaucer*, qui sont aussi faciles à comprendre que les plus difficiles de *Dryden*. Nous ne risquons rien néanmoins d'affirmer qu'un mot, qui ne peut-être entendu, par la majorité des lecteurs, qu'à l'aide d'un glossaire, est justement réputé hors d'usage, et qu'il ne doit être employé dans aucune composition moderne, à moins qu'il n'ait été ressuscité et reproduit par un auteur d'un mérite éminent. Il n'y a qu'un petit nombre de mots dans *Milton*, dans *Dryden*, et il n'y en a aucun dans *Pope*, qu'un lecteur, familier avec la poésie anglaise, ne puisse comprendre; au lieu que dans *Shakespeare*, il y en a quelques-uns, et beaucoup d'avantage dans *Spenser*, que ceux qui connoissent le mieux la langue anglaise, ne peuvent entendre sans dictionnaire. *Milton*, *Dryden* et *Pope*, peuvent, en beaucoup de cas, servir d'autorité, sur l'usage d'un mot poétique; et tous ceux qui sont reçus

aujourd'hui, se rencontrent dans leurs ouvrages. Quelque soit celui de ces poëtes que l'on choisisse, pour s'en assurer, on ne pourra pas dire qu'il ait méprisé l'avis de *Quintilien*, qui recommande d'employer les plus nouveaux des anciens mots, et les plus anciens des plus nouveaux, ou qu'il ait négligé le précepte de *Pope*.

Ne soyez pas le premier à produire des mots nouveaux,
Ni encore moins le dernier à abandonner les anciens (1).

On ne doit cependant pas croire que ces mots poétiques ne puissent jamais se montrer que dans la poésie : ils ne sont pas exclus même de la conversation, et les anciens critiques conviennent qu'ils peuvent être admis dans la prose, où ils rehaussent encore la sublimité du sujet. Mais c'est en poésie seulement, que leur fréquent usage ne peut-être soupçonné d'affectation.

Ils ne sont néanmoins pas essentiels à cet art, et il y a des passages de la plus excellente poésie, dans lesquels on ne trouve pas une seule phrase qui ne puisse être employée en prose. La part pour laquelle ils contribuent aux charmes de la poésie, n'est pas, en effet, aussi importante qu'on l'imagine; et elle se borne à donner au style poétique, d'abord plus de mélodie, et ensuite plus de gravité.

(1) Be not the first by whom the new are tried
Nor yet the last to lay the old aside. *Essai sur la critique.*
(Citation de l'auteur.)

D'abord, ils rendent le discours poétique plus mélodieux, et se prêtent plus facilement à la mesure du vers. Les poëtes corrects n'emploient jamais les mots d'une grandeur démésurée, ou d'une prononciation difficile, quand ils peuvent les éviter, à moins que leur résonance n'offre quelque imitation de sons extérieurs. Les inflexions poétiques d'*Homère* contribuent puissamment à la douceur de ses vers ; et ceux qui connoissent le dialecte poétique anglais, conviendront que les mots consacrés à la poésie sont sonores, en général, et que leur union avec d'autres mots, ne produit aucune rudesse à l'oreille. *Quintilien* observe que les poëtes, pour la structure de leurs vers, prennent beaucoup de libertés que n'a pas l'orateur ; ils allongent, ils accourcissent, ils coupent les mots, selon leur besoin ; et si les Grecs et les Romains ont regardé ces libertés comme indispensables, et en ont usé, les poëtes anglais y ont encore de plus grands droits, eux, dont la langue est moins musicale et moins susceptible de variétés dans sa syntaxe.

Ensuite, les mots poétiques, qui sont reconnus pour anciens, offrent quelque chose de vénérable à l'imagination, et répandent leur gravité sur tout ce qui les environne. Cette remarque est de *Quintilien*, qui ajoute qu'ils communiquent à une composition, cet ensemble et ce coloris antique, qui

qui sont d'un si grand mérite en peinture, et que l'art ne peut jamais imiter entièrement. Les mots poétiques qui ne sont connus ni sous cette qualité, ni comme anciens, produisent néanmoins quelquefois un bon effet dans les phrases où ils sont placés ; et nous nous accoutumons à les voir dans des ouvrages élégans et sublimes, où ils prennent de l'élégance et de la sublimité. Quand on entend des vers remplis de mots poétiques, on est aussi sensible à la noblesse de ce langage, qu'on seroit choqué de la bassesse des expressions dont se servent, entre eux, les mauvais sujets habitués dans les maisons de correction. Tout personnage noble doit parler noblement ; et j'entends par un tel personnage, celui qui a toujours été chargé de fonctions importantes, qui a toujours vécu dans la bonne compagnie, et qui ne s'est jamais avili par la légèreté et l'immoralité de sa conduite. Les phrases nobles sont celles qui ne servent qu'à exprimer des sentimens élevés, qui sont toujours placées dans des compositions élégantes, et qu'on n'a jamais vu profanées jusqu'à les employer à faire l'éloge d'aucune passion honteuse. Et comme une vieillesse active assure et rehausse la dignité des personnes âgées, de même la noblesse reconnue des expressions anciennes, qui se conservent, augmente encore de prix, à proportion de leur ancienneté.

SECTION TROISIEME.

Le langage naturel est perfectionné en poésie, par l'usage des tropes et des figures.

Nous n'avons considéré, jusqu'à présent, que la nature et l'usage des expressions poétiques, qui ne sont point figurées ; mais il y a des expressions figurées, desquelles jaillit une source aussi abondante qu'utile d'éloquence poétique. On distingue quelques genres de poésie, par la beauté, la hardiesse et la multiplicité des images, aussi bien que par le rythme, ou par quelques-unes des inventions dont nous avons parlé précédemment. On rencontre aussi, dans la prose, des mots et des figures dignes de la poésie ; et nous appelons ce style, *poétique*, comme nous appelons *prosaïques* des vers d'un style foible et dénué d'ornemens.

Mon dessein n'étant pas de faire, dans ce discours, un systême de rhétorique, mais seulement d'y expliquer les effets particuliers de la poésie sur l'ame, en indiquant les caractères qui distinguent cette composition, de toutes les autres compositions littéraires, je ne me livrerai pas à tous les détails philosophiques des *tropes* et des *figures*, qui sont les ornemens de tout discours en général, comme ils sont ceux de la poésie, j'aurai

fait tout ce que mon examen actuel exige, quand j'aurai démontré sous quels rapports les *tropes* et les *figures* conviennent plus à la poésie qu'à toute autre sorte de composition.

S'il est vrai que le langage est plus agréable et plus conforme à la nature, quand il est animé par les tropes et par les figures, que lorsqu'il en est privé, il suit nécessairement, que les tropes et les figures ne sont pas un simple ornement, mais qu'ils entrent essentiellement dans tout langage poétique, dont le but est de plaire en imitant la nature. Je vais cependant, 1°. faire un petit nombre de remarques sur l'utilité et sur l'importance du langage figuré ; 2°. faire voir que les figures sont plus nécessaires à la poésie qu'à tout autre genre d'écrire; 3°. expliquer pourquoi elles sont plus nécessaires dans certains poëmes que dans d'autres.

1°. Sur l'importance et sur l'utilité du langage figuré, qui donne au style plus d'agrémens et plus de conformité avec la nature.

1. Les tropes et les figures sont souvent nécessaires pour suppléer à la disette inévitable du langage. On les emploie quand les mots propres manquent, ou quand ils ne se présentent pas, ou enfin lorsqu'on veut éviter les répétitions des mêmes mots. Les philosophes qui, les premiers, ont expliqué les opérations de l'esprit, ont trouvé

que la plus grande partie des mots dont on se servoit habituellement, ayant été inventée pour les besoins les plus ordinaires de la vie, n'étoit applicable, dans la signification propre, qu'à la matière et à ses qualités. Que falloit-il qu'ils fissent alors? devoient-ils penser à créer un langage nouveau, pour exprimer les qualités de l'esprit? Non; car cette entreprise eût offert de trop grandes difficultés, ou eût été même impraticable: et en supposant qu'elle eût été facile, et qu'elle eût réussi, ils auroient encore prévu que personne n'auroit pu lire, ni entendre ce qui auroit été écrit, ou débité dans une langue nouvelle et conséquemment ignorée. Ils prirent donc le langage comme ils le trouvèrent; et toutes les fois qu'ils crurent appercevoir quelque similitude, ou quelque analogie entre les qualités de l'esprit et celles de la matière, ils n'hésitèrent pas à employer, comme des tropes, les noms des qualités matérielles, pour désigner les qualités spirituelles. De-là ces phrases, la *solidité* du jugement, la *chaleur* de l'imagination, l'*étendue* de l'intelligence, et beaucoup d'autres semblables, qui, quoique figurées, expriment la pensée aussi justement que le mot propre. Dans le fait, quelque soit le nombre des mots, en toute langue, il doit toujours être insuffisant, par la variété infinie des idées et des perceptions de l'homme. Les goûts

et les sentimens sont aussi nombreux que les individus. Les sons offrent des combinaisons qui passent tout calcul, et les sept couleurs primitives même, peuvent se diviser à l'infini (1). Si chacune des perceptions extérieures, déjà si variées, avoit un nom, le langage offriroit des difficultés insurmontables ; et, en outre, si nous appliquions une classe de noms à chaque sens particulier, il faudroit multiplier les mots à l'infini, sans ajouter à la clarté du discours. Ainsi donc, les mots, qui, dans leur signification propre, désignent la nature d'un sens, s'appliquent, comme tropes, à la nature d'un autre sens ; et nous disons un goût doux, un sentiment doux, un son doux, une pointe tranchante, un goût tranchant, un son tranchant ; l'harmonie des sons, l'harmonie des couleurs, l'harmonie des parties, une soie tendre, une couleur tendre, un son tendre, un tempéramment tendre, etc. Ces mêmes mots, employés comme tropes, n'en sont cependant pas moins intelligibles que dans leur signification propre : un goût tranchant, un son tranchant, expriment autant qu'épée tranchante ;

(1) Suivant les loix newtonienes, les couleurs primitives n'offrent que sept divisions ; M. de Buffon en a compté jusqu'à vingt ; on lui a objecté qu'au-de-là des sept premières, toutes les autres participoient de leur nature. Mais ce ne sont pas moins des divisions ; et sans prendre la proposition de l'auteur d'une manière absolue, en physique, elle peut être considérée ici, comme une figure ampliative de son idée. (*Note du trad.*)

et le musicien comprend aussi bien l'harmonie des sons, que l'architecte l'harmonie des parties, et le peintre l'harmonie des couleurs.

Les sauvages, les personnes sans lettres, et les enfans, n'ont qu'un très-petit nombre de mots à leur usage, en proportion de la quantité des objets dont ils ont occasion de parler ; aussi se servent-ils de tropes et de figures bien plus fréquemment que les personnes qui parlent une langue abondante. Un matelot, un méchanicien, qui parlent d'une chose étrangère à leur profession, tirent leurs expressions de leurs occupations habituelles ; et ils se font un langage figuré, qui, jusqu'à un certain point, mérite de fixer l'attention. « La mort, » dit un matelot, dans un des contes de *Smolett*, » la mort n'a pas encore *abordé* mon camarade ; » mais il est tombé *de vergue en vergue*, pendant » trois *ampoulettes* (1). Son œil *tribord* est ouvert ». Cette locution est, sans doute, exagérée : mais elle peut-être considérée comme naturelle, parce que nous savons qu'un homme grossier prend, dans le langage habituel de son métier, les tropes et les figures dont il a besoin, pour s'exprimer, quand il parle de choses qui en sont trop éloignées, ou qui y sont étrangères. Ces figures, judicieusement employées dans les poëmes où l'on

(1) *Ampoulette*. C'est le nom qu'on donne, sur un vaisseau, à l'horloge de sable qui marque les quarts, (*Note du Trad.*)

imite la conversation de personnages du peuple, comme dans une comédie, dans une pastorale, ou dans une farce, peuvent donc rendre l'imitation plus agréable, parce qu'elle sera plus exactement conforme à la nature.

Un poëte est souvent obligé d'éviter les mots qui sont insoutenables par leur rudesse, lorsqu'il n'a peut-être d'autre moyen d'en exprimer le sens que par des tropes, ou des figures. Il est quelquefois aussi obligé de rejetter le mot propre, quoiqu'il ne soit pas rude, parce qu'il est trop long, ou trop court, pour la mesure de son vers, ou parce qu'il choque le rythme et la rime. Ces difficultés ont fait naître de nouvelles expressions figurées, qui ajoutent encore à l'harmonie poétique. Ainsi, *presser la plaine*, est d'un usage fréquent, pour exprimer une armée rangée en bataille; *la plaine liquide*, désigne la mer, *la voûte bleue*, le firmament, etc.

2. Les tropes et les figures conviennent encore à la délicatesse du goût. Quand un mot propre lui offre quelque chose de désagréable, un trope bien choisi rend la même idée, sans le blesser. Cette ressource est agréable et même nécessaire dans une conversation polie ; elle est même indispensable dans un ouvrage élégant, quelqu'en soit le sujet. Il y a des mots tellement *vulgarisés* par l'usage habituel qu'on en fait, qu'ils ne peuvent être employés dans un poëme sérieux, tandis que

dans une autre langue, fondée sur des principes différens, les mots qui leur correspondent, peuvent être élégans, ou, du moins, plus relevés. Quand on lit *Homère* en grec, on n'est pas blessé de le voir appeler *Eumée*, d'un nom, qui, traduit littéralement, signifie *gardeur de cochons*; et il y en a plusieurs raisons; 1°. le mot grec est harmonieux; 2°. nous ne l'avons jamais entendu dans la conversation, et conséquemment même l'usage ne l'a pas rendu commun à notre oreille; 3°. nous savons qu'au temps d'*Eumée*, ces fonctions, loin d'être méprisées, étoient honorées et respectées. Cependant *Pope* auroit été blâmé s'il se fût servi, dans sa traduction, de mots aussi grossiers, en parlant d'un personnage aussi éminent; et il a judicieusement fait usage du trope que l'on appele *synecdoche*, en l'appelant *pasteur*, expression élégante et poétique, qui ne peut induire le lecteur en erreur sur le personnage dont on parle, puisque ses occupations ont été expliquées dans le passage précédent. Le même *Eumée* est représenté dans le langage simple et mélodieux de l'original, raccommodant ses *chaussures*, lorsqu'*Ulysse* se présente à sa porte; et ce soin n'étoit pas dédaigné des plus grands héros de l'antiquité. *Pope* a encore adouci cette expression, en employant celle de *brodequin*; et sa traduction offre mille autres exemples de cette sorte, qui expliqueront mon idée.

Il y a des sujets qui exigent encore plus impérieusement un langage figuré, qui ménage notre délicatesse. Tel est le récit que fait *Virgile* des amours des animaux, et la description de l'épizootie, dans le troisième livre des Géorgiques. Le style de *Dryden*, moins rempli d'expressions figurées que l'original, est nécessairement sale dans un de ces tableaux, et d'une obcénité choquante dans l'autre.

Hobbes a voulu traduire un auteur grec ; mais sa science de la langue étoit toute renfermée dans un dictionnaire. Il paroît qu'il ne trouvoit pas plus d'harmonie dans un mot que dans un autre, ni plus de noblesse dans une locution que dans une autre ; et lorsque, dans la traduction de l'Iliade et de l'Odyssée, il saisit le sens du texte, ce qui ne lui arrive pas souvent, il prouve par sa phraséologie et par le choix de ses mots, qu'il n'avoit aucune habitude, ni même aucune idée de l'harmonie, de l'élégance et de l'énergie du style. Aussi cet ouvrage, quoiqu'il l'appelle traduction d'*Homère*, et qu'il soit en vers, ne mérite-t-il pas le nom de poëme, parce qu'il est, à tous égards, *déplaisant* ; et il doit *déplaire*, puisqu'il n'est rien de plus qu'un récit fabuleux, en mauvaise prose, durement rimée, et soumise à une mesure bisarre. *Trapp* entend *Virgile*, assez bien comme grammairien, et il avoit du goût pour les beautés de cet

auteur ; cependant sa traduction n'a aucune ressemblance avec le texte , parce que, de même que *Hobbes* , il a mal choisi ses mots et ses figures , et qu'il manque totalement d'harmonie.

Je conviens qne cette délicatesse , dont je parle , peut avoir été poussée trop loin dans la langue écrite et dans la langue parlée. Appeler *affaire d'honneur* l'action de tuer un homme en duel , *ou affaire de galanterie* , la violation de la foi conjugale , c'est , sans doute , une exagération du langage figuré. Je ne pense pas non plus que ce soit un grand honneur pour nous , d'avoir , comme nous l'avons dit , plus de quarante phrases différentes , pour exprimer notre penchant à boire. De telles manières de s'exprimer , annoncent que l'opinion publique ne poursuit pas ces vices aussi sévèrement qu'elle devroit le faire ; et je doute si notre moralité ne gagneroit pas à les appeller de leurs noms propres , comme *assassinat* , *adultère* , *ivrognerie* , *gourmandise* , noms , qui , en exprimant notre pensée , expriment aussi notre aversion. Quant aux ouvrages écrits , on ne peut disconvenir que *Pope* , lui-même , dans sa traduction , si justement estimée , n'ait quelquefois employé des expressions trop affectées et trop graves pour le sujet , soit par égard pour la structure de ses vers , soit dans la crainte d'offenser le goût , par une imitation trop scrupuleuse de la simplicité

d'*Homère*. Le style précieux se reconnoît à l'affectation avec laquelle l'auteur, au lieu de l'expression simple, emploie, hors de propos, des tropes et des figures. Pour les auteurs de ce genre, un enfant est *l'unique espoir* de sa famille, une femme de la campagne, est une *beauté champêtre*; quoiqu'elle ne chante point, sa voix est le *chant des syrènes*; la flute du berger n'est qu'un *chalumeau* de paille, sa crosse est métamorphosée *en sceptre*; une jeune femme ne peut prétendre à l'empire de la beauté, sans *sacrifier aux grâces*, ni à l'exercer, sans que la *légion des amours*, *armés de flambeaux et de flèches*, *ne fasse jouer toute son artillerie par ses beaux yeux*. Les agrémens de la variété, et la mesure du vers, peuvent, de temps en temps, autoriser l'emploi réservé de ces figures; mais, en prose, à moins d'une extrême prudence, elles ne donnent au style, qu'une puérile affectation.

3. Les tropes et les figures produisent un style concis, dont le mérite augmente encore en raison de la clarté du discours. J'en donnerai un exemple, ou deux, dans le paragraphe suivant. Cette manière de s'exprimer, ces tableaux, frappent vivement l'esprit, font une impression profonde dans l'imagination, et laissent un long souvenir, tandis qu'un grand nombre de mots, même choisis, et d'un sens juste, ne produit ordinairement qu'ennui

et que dégoût, parce qu'il dénote une foiblesse d'esprit, qui empêche l'auteur de voir son sujet sous des rapports distincts, et fait soupçonner quelque défaut dans la pensée, ou dans le sujet. La concision, et conséquemment les tropes et les figures sont donc indispensables dans le style poétique, qui doit parler à l'imagination et aux passions, et dont le but est de faire une impression vive, agréable et durable. Le style le plus concis sera toujours le plus convenable à un dessein poétique. Ce caractère est plus remarquable dans la langue grecque et dans la langue latine, que dans aucune autre langue moderne; et beaucoup moins dans la langue française que dans les langues anglaise et italienne.

4. Les tropes et les figures donnent de la force et de l'énergie au langage, non-seulement par leur concision, mais encore parce qu'ils fournissent à l'imagination des idées qu'elle saisit avec facilité, et qui s'y impriment rapidement. Nous sommes alors vivement affectés de ce que nous voyons, de ce que nous sentons, de ce que nous entendons; car lorsqu'un sentiment se trouve soutenu et renforcé par l'image des objets qui frappent la vue, l'ouï, ou le tact, on croit voir réellement ceux que l'auteur a peints; et telle idée, qui seroit peut-être obscure, ou simplement intellectuelle en soi, parvient à fixer notre

attention et à exciter nos passions, comme si les objets que l'auteur décrit pour le rendre plus sensible, agissoient effectivement sur nos sens. Lorsque *Virgile* appelle les *Scipions* des *foudres de guerre*, il exprime énergiquement, en un mot, et par une seule image, la rapidité de leurs marches, le bruit de leurs victoires, et la ruine et la consternation des ennemis de la république. Lorsqu'*Homère* appelle *Ajax*, *le boulevard des Grecs*, il peint, avec une égale précision, sa grandeur et sa force, la difficulté de l'abbattre, et la confiance de ses compatriotes en sa valeur. Lorsque *Salomon* dit, de la femme étrangère, ou prostituée, que *ses traces conduisent à la mort*, il nous apprend non-seulement ce que nous devons recueillir des suites d'un semblable commerce, mais encore combien il est difficile de revenir ensuite à la pratique de ses devoirs. *Milton* peint, à notre imagination, avec une vérité aussi frappante que concise, l'énorme grandeur de *Satan*, son extérieur resplendissant, son ascension perpendiculaire dans la région des ténèbres, et l'inconcevable rapidité de son mouvement : *Il s'élance, semblable à une pyramide de feu* (1). Pour bien saisir l'effet de cette figure, il faut nous supposer nous-mêmes dans le cahos, du sein duquel, à nos yeux, un corps lumineux s'élance, avec tant

(1) Sprung up ward, like a pyramid of fire. *Para. perdu*, liv. 2.

de rapidité, qu'il ressemble à un jet de flamme, dont l'éclat diminue insensiblement à mesure qu'il s'éloigne de nous, jusqu'à ce qu'il ne soit plus qu'un point, qui disparoît ensuite tout-à-fait : cette progression s'exécute en un instant. Il y a un mérite également frappant, mais non pas autant d'éclat dans cette allégorie de *Gray*: *Les chemins de la gloire au tombeau nous conduisent* (1). Notre imagination s'arrête sur un emplacement immense, divisé en plusieurs routes, couvertes d'une multitude brillante et animée, dont le mouvement et la magnificence diminuent de proche en proche, à mesure que tous ceux qui la composent entrent successivement dans un endroit étroit et obscur, qui absorbe leur éclat pour jamais. L'écriture dit de l'homme vertueux qui meurt, qu'il *s'endort* : Quelle foule d'idées, cette figure si expressive et si belle ne fournit-elle pas à notre imagination ? Ainsi qu'un laboureur, à la fin de sa journée, s'endort satisfait d'avoir achevé son ouvrage, et dans l'espérance de se réveiller le lendemain avec de nouvelles forces et un nouveau plaisir ; de même l'homme vertueux, au terme de ses jours, se résigne à la volonté de son créateur, dans le calme et la jouissance d'une conscience pure, avec la douce confiance qu'ayant rempli ses devoirs autant qu'il a été en lui, il se réveil-

(1) The paths of glory lead but to the grave.

lera dans le séjour de la lumière, pour y jouir d'un bonheur sans mêlange. Cette figure nous annonce, en outre, que le passage de la vie à la mort, ne cause pas, à l'homme vertueux, une sensation plus pénible que celle qui accompagne l'instant où le sommeil ordinaire suspend insensiblement toutes nos facultés. *Milton* dit de *Satan*, qui traverse les mondes, *il vogue de mondes en mondes ;* et cette expression *vogue*, a infiniment plus d'élégance et d'énergie, que celle de traverser ; car, par cette allusion à un vaisseau, elle nous donne, à-la-fois, une idée aussi juste que majestueuse, de la grandeur et du mouvement de *Satan*. *Virgile* emploie une figure heureuse, pour exprimer la grandeur du cheval de bois. « Ils » construisent suivant les règles données par » *Pallas*, un cheval ». *Milton* est encore plus hardi, quand il écrit : « Qui refuseroit de chanter » pour *Lycidas ?* il sait chanter lui-même et cons- » truire des vers nobles (1) ». Cette phrase, quoique hasardée, est néanmoins énergique ; elle donne une idée noble de la durée de la poésie,

(1) Dans la phrase latine, *condere carmen* (construire un vers) que *Milton* a eue, sans doute, en vue, le verbe est d'une signification plus générale, que le verbe anglois *to buird* (bâtir) : aussi la figure est-elle plus hardie en anglois qu'en latin. Il n'est pas même certain si *condere carmen* est entièrement figuré ; car *R. Etienne* explique *condere* par *simul dare*. *Condere carmen*, *condere poëma*, *condere historiam*, se rencontrent dans *Cicéron* et dans *Pline*. Mais la phrase de *Milton* seroit trop hasardée en prose. (*Note de l'auteur*).

aussi bien que de l'art, et des soins qu'exige la composition d'un beau poëme. Il y a des milliers de tropes, qui s'emploient dans les locutions habituelles, et qui sont incomparablement plus expressifs qu'aucun mot propre, quelque concis qu'il puisse être. Une joue *rouge* de pudeur est un trope qui indique, en même-temps, et la couleur qui frappe le spectateur, et la chaleur brûlante que ressent la personne qui rougit. *Glacé* de crainte, *pétrifié* d'étonnement, *frappé* d'une nouvelle désagréable et inattendue, *fondant* en pleurs, *noyé* dans la débauche, *endurci* dans le crime, *amolli* par les remords, *enflammé* de desir, *agité* par l'incertitude; tout le monde est sensible à la force de ces expressions et à l'énergie qu'elles communiquent à toute composition.

5. Les tropes et les figures sont donc exigés particulièrement en poésie, à cause de la vigueur qu'ils donnent au style, et parce qu'ils sont plus naturels et plus imitatifs que le mot propre ; et cela est si vrai, que sans l'usage qu'on en fait, il seroit impossible d'imiter le langage des passions. Il est également vrai que lorsque l'esprit est agité, il ne court pas, pour exprimer ses affections, après les allégories ou les longues comparaisons, ou après ces figures qui demandent autant de travail que de mots, et qui ne tendroient qu'à éloigner l'imagination de l'objet de sa passion. Il faut convenir

convenir cependant que le langage de quelques passions doit être figuré, parce que ces passions réveillent l'imagination et la dirigent vers les objets qui sont conformes à leur nature particulière ; ce qui jette dans le discours une multitude d'allusions variées. L'imagination d'un homme transporté de colère, par exemple, lui fournit une suite d'idées désagréables, analogues à la passion de la colère, et qui servent à la soutenir ; et s'il veut parler au milieu de ses transports, ces idées se présenteront d'elles-mêmes à son esprit, et le forceront de les employer. « Infernal monstre ! » dira-t-il : mon sang bout en le voyant. Il m'a » traité comme une bête, et personne n'a jamais » été aussi grièvement injurié que je l'ai été par » ce barbare. Il n'a pas plus l'idée de propriété, » qu'une pierre. Son extérieur est d'un diable et » son ame ressemble à son exterieur. Son cœur est » froid et dur, et ses idées obscures et sangui- » naires ». Ce discours est entièrement figuré ; il est composé de *métaphores* et d'*hyperboles* qui, avec la *prosopopée* et l'*apostrophe*, sont les plus passionnées de toutes les figures. *Léar*, chassé par sa fille dénaturée, au milieu de la nuit, de l'orage et de la tempête, emporté au plus haut dégré d'indignation, laisse échapper des exclamations violentes sur les crimes de l'humanité, dans les termes suivans, qui sont presque tous figurés:

Tremble, malheureux,
qui renfermes dans ton sein des crimes ignorés,
et impunis. Cache-toi, main sanguinaire de l'assassin;
fuis, parjure, et toi, hypocrite qui, sous le masque de la vertu;
commets l'inceste. Frémis, scélérat
qui, sous un voile d'humanité et de bienfaisance,
attentas à la vie de l'homme. Et vous, forfaits, cédez à tous les regards,
déchirez le voile qui vous couvre, et demandez grâce
à ces terribles héraults de la justice divine (1).

La force de l'amour maternel, et la douleur qui accompagne la crainte de perdre un enfant chéri, dictent à lady *Constance*, un langage figuré, qui n'en est pas moins convenable à son état et à son caractère. Le passage est trop long pour être rapporté ici; mais voici comme il finit :

O Dieu! mon enfant, mon *Arthur*, mon cher fils,
ma vie, ma joie, mon soutien, mon univers,
l'appui de mon veuvage, et la consolation de tous mes chagrins (2).

(1) Traduction de *Letourneur*. Voici le texte.
Tremble thou wretch,
That hast within thee undivulged crimes
Unwhipt of justice. Hide thee, thou bloody hand,
Thou perjured, and thou similar of virtue,
That art incestuous. Caitiff, to pieces shake,
That under covert, aud convenient seeming,
Hast practised on man's life. Close pent-up guilts,
Rive your concealing continents, and cry
These dreadfal sumnoners grace.

(2) Traduction de *Letournenr*. Voici le texte.
O lord! my boy, my *Arthur*, my fair son,
My life, my joy, my food, my all the world,
My widow-comfort, aud my sorrow's cure. *Le Roi Jean, Trag.*

Homère a placé dans la bouche d'*Andromaque*, une hyperbole pleine de beautés, semblable à la précédente, et aussi forte en expression d'amour conjugal, lorsque, cherchant à détourner son mari du dessein de combattre, et lui représentant qu'elle n'a plus ni père, ni mère, ni frère, que tous ses parens sont morts, que son pays natal est détruit, elle ajoute avec tendresse,

> Mais si tu me restes, mon cher *Hector*, je verrai
> mon père, ma mère, mes frères, tous en toi (1).

Comme les passions qui agitent l'ame et excitent l'imagination, s'expriment naturellement par les tropes et par les figures, de même celles qui abattent l'ame, n'emploient, en général, pour la plupart, qu'un langage simple, privé d'ornemens. Il n'est pas probable, en effet, qu'une grande variété d'idées se présente naturellement à l'esprit d'un homme, dont l'imagination est voilée par le chagrin; et lorsque ces idées sont en petit nombre, et ordinaires, les mots qui les expriment doivent être simples. Si aucun auteur n'égale *Shakespeare* dans la hardiesse et dans la variété des figures, quand il semble écrire sous la dictée de ces passions violentes, qui ébranlent l'imagination, l'auteur le plus commun ne le

(1) But while my *Hector* yet survives, J see
My father, motther, brethren, all in thee. *Iliade, liv. 6.*

surpasse pas davantage, quand ce grand poëte fait parler un personnage dont l'esprit est brisé par l'affliction. Voyez ce même *Léar*, dont le ressentiment profond, exprimé dans le style le plus énergique, a troublé l'intelligence : il en a recouvré l'usage par les secours de l'art, sa colère est épuisée, son orgueil est humilié, ses esprits sont abattus, il parle alors dans un style auquel on ne peut rien comparer de plus simple ni de plus touchant.

Oh! je vous prie, ne vous moquez point de moi;
je suis un pauvre et foible vieillard,
j'ai passé mes quatre-vingts ans; et, pour parler sincèrement,
je crains de ne pas jouir tout-à-fait de mon bon sens.
Il me semble que je vous connois, et que je connois cet homme;
cependant je doute. Car, en bonne foi, je ne sais
où je suis, et toute ma mémoire ne peut
se rappeller d'où me viennent ces vêtemens; j'ignore même
en quel lieu j'ai passé la nuit dernière (1).

Desdémona, toujours douce, simple et sincère, affligée des mauvais traitemens de son mari, et

(1) Traductiou de *Letourneur*. Voici le texte.

Pray, do not mock me;
J am a very foolish, fond old man,
Fourscore and upward, and, to deal plainly with you,
J fear I am not in my perfect mind.
Methinks I should kuow you, and kuow this man,
Yet I am doubtful; sor I am mainly ignoraut
What place this is, aud all the skill I have
Remembers not these garments; nor I kuow not
Where I did lodge last night. *Le roi Léar, acte 1, scène 7.*

plongée dans la douleur, parle avec une si belle simplicité, avec un ton naturel si parfait, qu'il est impossible de trouver des expressions convenables pour en faire l'éloge.

Ma mère avoit une fille appelée *Barbara;*
elle aimoit; l'objet de son amour perdit la raison
et l'abandonna. Elle avoit une chanson du *Saule*,
c'étoit une vieille chanson, mais qui exprimoit bien son malheur.
Elle mourut en la chantant. Cette chanson, ce soir,
ne veut pas me sortir de l'esprit. J'ai bien de la peine
à m'empêcher de laisser tomber ma tête appesantie,
et de chanter la chanson, comme la pauvre *Barbara* (1).

L'imagination, élevée à un certain degré, ne saisit quelquefois qu'un petit nombre d'idées; et

(1) My mother had a maid call'd *Barbara;*
She was in love, and he she loved proved mad,
And did forsake her. She had a song of willow;
An old thing it was, but it express'd her fortune,
And she died singing it. That song to night,
Will not go from my mind; I have much to do
But to go hang my head all at one side,
And sing it like poor *Barbara*. *Othello, act.* 4, *scène* 3.

Ce charmant passage, traduit en style *précieux*, qui doit toujours être descriptif, élevé et rempli de figures, quels qu'en soient le sujet et le personnage, seroit fort éloigné de la nature, et peu conforme à la poésie, relativement au caractère et à la position de *Desdemona*.
(*Note de l'auteur.*)

L'auteur, dans cette note, joint un exemple de cette traduction dont il parle; et je l'ai supprimé ici, parce qu'il ne m'a paru ni ajouter la justesse de sa réflexion, ni que cette réflexion eût besoin d'un exemple pour être plus frappante.

cela arrive lorsque l'attention est absorbée par un objet véritablement grand, parce que l'admiration dont il nous pénetre, est une de ces affections qui tendent à suspendre, plutôt qu'à provoquer l'exercice des facultés. Alors, le langage le plus simple est aussi le plus naturel, comme lorsque *Milton* dit de la Divinité, *qu'elle a placé son thrône au-dessus de tous les thrônes.* Et comme cette simplicité est plus conforme à la préoccupation profonde de l'esprit, qu'un tableau, ou un style artistement travaillés, elle fixe aussi plus puissamment l'imagination sur le sujet qui la frappe, à la hauteur duquel elle s'élève sans obstacles. Car, présenter de nouvelles idées, pour l'intelligence de celles qui, par leur simplicité, n'ont pas besoin d'être éclaircies, c'est ne faire autre chose que détourner de l'objet principal. Dans toutes les occasions semblables, l'imagination abandonnée à elle-même, éprouve une plus grande jouissance à se replier à loisir sur ses idées, qu'à examiner celles des autres; comme la première fois qu'on apperçoit un objet intéressant, on préfère d'y réfléchir en silence, au tourment d'entendre les longues descriptions qu'en font quelques personnes qui n'apprennent rien que ce qu'on a vu, senti et conçu avant elles. D'après ces principes, je crois que le récit trop recherché que fait *Milton* de la création de la

lumière (1), quelque mérite qu'il puisse avoir à tout autre égard, est infiniment moins frappant pour l'esprit, que le fameux passage de *Moyse*, si justement admiré par *Longin*, pour sa sublimité : *Dieu dit, que la lumière se fasse, et la lumière fut faite.* Quand j'examine le tableau que me présente ce petit nombre de mots simples, je m'imagine être moi-même dans l'obscuriré du chaos : j'entends la parole toute-puissante, et je vois, au même instant, la lumière se répandre dans l'immensité de la nature. C'est le plus grand objet, sans contredit, qui puisse frapper l'imagination, de voir l'univers entier éclairé d'une manière si soudaine ; et elle est bien servie par la concision et la simplicité de la phrase, qui fait concevoir la rapidité de l'effet, et la facilité avec laquelle la première cause produit un ouvrage d'une si ineffable beauté, et qui embrasse toute la création d'une manière étonnante.

(1) Let there be light, God said ; aud forthvith light
Ethereal, first of things, quintessence pure,
Sprung from the deep, and from her native cast
To journey through the aery gloom began.
Sphered in a radiant cloud ; fory et the sun
Was not. *Paradis perdu*, 7, 244.

Que la lumière soit, dit Dieu : aussitôt la lumière ethérée, la première des choses, quintessence pure, sortit du fond de l'abime ; et de son berceau naturel elle commença à se répandre au milieu de l'air obscur, portée sur des nuées brillantes ; car alors le soleil n'étoit pas encore.

Mais sortons de cette digression qui avoit pour but de faire voir que s'il y a quelques idées, ou sentimens, dont l'expression exige un style figuré, il y en a d'autres, qui ne demandent, par leur nature, qu'un style simple.

J'ai remarqué que l'hyperbole, la prosopopée, et l'apostrophe, étoient du nombre des figures les plus animées. Cela mérite quelques éclaircissemens.

Un homme fortement en colère, est disposé à penser que l'injure qu'il a reçue est plus grave qu'elle ne l'est réellement ; et s'il se venge sur-le-champ, en paroles ou en actions, il est rare qu'il n'excède pas les bornes, et qu'il n'ait pas tort à son tour. Les parens, prévenus pour leurs enfans, les regardent comme des prodiges de génie et de beauté ; et l'amoureux de roman est bien persuadé que sa maîtresse brille de dons surnaturels. La crainte qui suit la prévention, non-seulement aggrandit l'objet quand il est réel, mais elle s'en forme un qui n'existe pas, et confond ainsi les erreurs de l'imagination avec les perceptions des sens. Il ne faut donc pas s'étonner si celui qui parle comme la passion l'inspire, emploie l'hyperbole ; si l'homme irrité, exagère l'injure qu'il a reçue, et outrepasse la vengeance qu'il en veut prendre ; si l'homme affligé exagère, à son tour, la perte qu'il a faite, et l'homme

satisfait les jouissances qui lui ont été accordées ; si l'homme épris d'amour, parle d'une manière extravagante des beautés de sa maîtresse, le poltron, des dangers qu'il a courus, et le crédule habitant des campagnes, des miracles d'un charlatan. Dans le fait, ces personnes ne rendroient pas justement ce qu'elles pensent, si elles ne disoient pas plus que la vérité. D'un autre côté, l'homme vaillant qui parle du danger auquel il a échappé, et l'homme de bon sens, qui est obligé de parler de sa vertu et de son mérite, emploient naturellement l'hyperbole diminutive, parce que l'un et l'autre se place au-dessous de la vérité, ou ne met pas un si graud prix aux objets. Le mépris se sert de la même figure.

Quelques passions attachent une importance inexprimable à leur objet, qui n'est d'aucun prix pour d'autres passions. Les premières, sont la colère, l'amour, la crainte, l'admiration, la joie, le chagrin, l'orgueil ; le mépris et la valeur sont les dernières. On peut dire que celles-ci soumettent l'objet à l'esprit, et que celles-là soumettent l'esprit à l'objet. Quand les premières sont violentes, elles grossissent tout. D'elles vient l'hyperbole appellée *auxesis*, ou augmentative. Les dernières diminuent constamment tout ; elles ont donné naissance à l'hyperbole appellée *meïosis*, ou diminutive. Lors même que l'esprit

n'est agité par aucune passion forte, nous employons l'hyperbole, pour exprimer une idée de maniere qu'elle fasse une impression vive : *C'est une ombre errante, il n'a que la peau sur les os, il a un pied dans la tombe;* et autres semblables expressions qui sont regardées comme naturelles, par le fréquent usage qu'on en fait. Enfin, l'hyperbole, comme source de sublime, et par les grandes idées qu'elle produit, est utile à la poésie ; mais quand on l'emploie sans jugement, ce n'est plus qu'une source de ridicules. *Cowley* (1) fait *Goliath* aussi haut que les montagnes qu'il parcourt, et il nous ajoute que lorsqu'il est dans le vallon, il paroît le remplir, et couvrir encore les montagnes voisines ; ce qui, pour le dire en passant, semble plutôt rabaisser les montagnes et rétrécir le vallon, qu'aggrandir le géant. Enfin, il nous dit que le soleil se cache à la splendeur de ses armes. Ce poëte a cru probablement que la figure, dont nous parlons, ne pouvoit jamais être trop enflée ; mais *Quintilien* lui auroit appris que quoique *toute hyperbole soit contraire à la vérité, elle ne doit jamais l'être à la vraisemblance*, parce que cette figure, quand elle est excessive, annonce plutôt une extravagance absolue, qu'un sentiment profond, et qu'elle ressemble alors aux efforts que fait un tragédien enragé, ou aux trans-

(1) Dans sa Davidéide.

ports d'un déclamateur enthousiaste qui emploie les regards et les gestes d'un lunatique, pour plaire à une certaine portion de l'assemblée, privée non-seulement de sensations profondes, mais même de tout sentiment raisonné. Dans les plus sauvages énergies de la nature, on remarque encore une certaine modération, que l'artiste imitateur doit soigneusement éviter d'outrepasser.

2. On appelle *prosopopée*, ou personnification, cette figure avec laquelle on a l'air de parler à un objet, comme s'il étoit présent : c'est une figure hardie, et souvent naturelle. Une longue habitude étend nos affections jusques sur des choses inanimées, telles qu'une maison, un arbre, un rocher, une montagne, un village; et lorsque les circonstances nous forcent à les quitter, sans espérance de les revoir, nous leur ferions volontiers nos adieux, comme à des créatures raisonnables. Il y a plus: nous savons que des nations ignorantes ont rendu un culte à de semblables objets, qu'elles ont considérés comme la résidence de certains êtres puissans. Les Romains et les Grecs croyoient que les dryades et les hamadryades habitoient les arbres et les bois. Il y avoit les dieux des fleuves, les nymphes des rivières et des fontaines. Les maisons et les foyers étoient sous la protection de divinités inférieures, que l'on appelloit *pénates* et *lares*. Il est difficile de

rencontrer, en Écosse, une montagne remarquable par sa beauté et par sa hauteur, qui n'ait pas été anciennement la demeure de quelque fée. Les superstitions modernes, comme les anciennes, ont aussi consacré les eaux à une espèce particulière de démons et de farfadets, et peuplé le véritable séjour de la mort, les tombeaux et les charniers d'une multitude de spectres et de fantômes. D'ailleurs, nous parlons naturellement en termes affectueux ou violens, aux choses inanimées, suivant l'impression agréable ou fâcheuse que nous en recevons. Le matelot bénit la planche qui lui sauve la vie au milieu du naufrage. L'homme violent, et souvent même le philosophe, disent des injures à la pierre contre laquelle ils se sont frappé le pied. Au surplus, un homme agité par une passion profonde, et susceptible de quelque durée, s'imagine que toute la nature partage ses affections. S'il a perdu son ami, il croit que le soleil est moins brillant qu'à l'ordinaire; le siflement des vents dans les bois, le bêlement des troupeaux, le murmure des fontaines, ne font entendre à son esprit que des accens lamentables; mais s'il est animé par le plaisir et par l'espérance, l'univers prend une face riante. Dans l'examen de quelque partie que ce soit de la nature, des différentes conditions de l'espèce humaine, ou des diverses formes sociales, l'homme sensible et bien-

veillant, l'homme triste, ou l'homme gai, l'homme malheureux et le mysantrope, trouvent des moyens pour justifier leur passion favorite, et voyent, ou croyent voir leurs propres affections partagées par les personnes et par les choses, suivant leurs actions, leurs sympathies, ou leur direction. Nos affections sont véritablement le *medium*, au travers duquel on peut dire que nous nous voyons nous-mêmes, et tout ce qui est hors de nous ; et quelle que soit notre disposition intérieure, nous sommes toujours prêts à saisir des rapports surprenans entre le monde et nous. Aussi, lorsque notre imagination est remuée par des accidens réels, ou par des compositions touchantes, adopte-t-elle facilement les figures de ces discours, que la sympathie, une sensation, ou toute autre action de la vie animale nous fait adresser à des choses inanimées, et même à des objets purement intellectuels. L'action reçoit une nouvelle force, et l'imagination est plus immédiatement affectée sur le même sujet, par le mouvement ; et ceux d'une grande partie de la nature, dont nous sommes témoins, nous dévoilent des forces incalculables, dont les effets étonnans nous conduisent à une première cause. Dans les temps d'ignorance, ces effets, dont le peuple ne pouvoit se rendre compte autrement, étoient attribués à la puissance d'une foule d'agens secondaires : de-là, cette suite infinie

de divinités fabuleuses, de sorciers, de démons, de fées, de génies, qui, en prouvant la foiblesse de notre raison et la force de notre imagination, prouvent également que la *prosopopée*, ou personnification, est naturelle à l'esprit humain, et qu'un usage modéré de cette figure, sur-tout dans les ouvrages fabuleux, produit un puissant effet sur notre sensibilité pour les choses et pour les personnes. Car, comme je l'ai déjà observé, l'être moral ne trouve de plaisir durable que dans ce qui réveille sa sympathie, ou sa sensibilité; et quoiqu'il soit vrai que nous sympatisions jusqu'à un certain point, même avec les choses inanimées, nous ressentons néanmoins une affection plus vive et plus profonde, pour tout ce qui vit, ou est supposé vivre. Observons enfin que nos sentimens sympathiques ne sont excités que par la vivacîté de l'idée que nous concevons d'un objet, et que cette remarque est applicable à presque toutes nos affections, dont l'activité est toujours relative à la profondeur de l'impression que nous recevons. Le malheur qui arrive sous nos yeux, nous touche plus que celui dont nous entendons parler (1); la lecture de la scène comique la plus gaie, nous réjouit moins que la compagnie d'une personne en bonne humeur; et

(1) *Segnius irritam animos demissa per aurem,*
Quam quæ sunt oculis objecta fidelibus. Hor. art. poët.

la mort d'un ami est bien plus puissante pour inspirer la tristesse, et des réflexions graves et sérieuses sur nos derniers instans, que tout le pathétique d'*Young*. De toutes les descriptions faites pour l'imagination, il n'y a, généralement (1) que les plus vives et les plus pittoresques, qui exercent une grande influence sur nos affections; et celles qui nons représentent des personnages faisant partie de l'action, et décorés de signes honorifiques, donnent une impulsion plus rapide à nos sentimens, que celles qui n'offriroient que des idées intellectuelles, ou des tableaux de la vie paisible. Une définition abstraite du temps, ou de l'amour, ne parle pas à l'imagination, comme la peinture de ce vieillard armé d'une faulx, ou celle de cet enfant charmant orné d'aîles brillantes, et armé d'un arc et de ses flèches; et toute la physiologie de *Frenzy*, ne donnera jamais une idée aussi saillante que celle du vers que voici : *Et la bisarre folie riant d'un ris farouche, au milieu des plus déplorables évènemens.* Et c'est par cette raison, en partie,

(1) Je dis, généralement; car il n'en est pas toujours ainsi. Il y a des objets véritablement grands, ou terribles, dont les descriptions font un plus graud effet sur l'esprit, quand elles présentent quelque obscurité, ou une source plus abondante d'idées, que lorsque ces descriptions sont faites d'une maniere plus claire et plus étendue. (*Note de l'auteur. Voy. ci-devant page 100 du texte*).

que le poëte épique, dans la vue d'agir plus immédiatement sur nos passions et sur notre imagination, rapporte les causes secrètes de la conduite des hommes, et les vicissitudes des choses humaines, à l'influence de ces causes qu'il personnifie; c'est-à-dire, à cette foule de dieux, de déesses, d'anges, de démons, de magiciens, et d'autres êtres doués d'une puissance surnaturelle. Aussi voyons-nous, dans la haute poésie, la vie et le mouvement, avec quelques-uns de leurs modes et de leurs attributs, répandus sur certains objets que l'auteur a destinés à nous frapper vivement, et qui, de leur nature, sont véritablement inanimés, et plus propres à répandre une certaine langueur dans l'esprit, qu'à communiquer à nos facultés intérieures ces affections énergiques, sans lesquelles un être essentiellement actif, ne peut goûter un plaisir parfait. Enfin, il est de la nature de quelques passions violentes de personnifier les choses. *Oreste* transforme en furies, les remords qui le déchirent. La conscience d'un meurtrier prend à ses yeux la figure de la personne qu'il a assassinée, et l'épouvante souvent, jusqu'à lui faire perdre la raison. L'homme superstitieux, qui voyage dans l'obscurité, prend une roche pour un phantôme, un arbrisseau pour un diable, et un arbre, dont les branches sont agitées par le vent, pour un géant qui le menace de ses cent bras. Le

lunatique

lunatique et l'enthousiaste conversent avec des personnes qui n'existent que dans leur imagination déréglée : et si le gourmand et l'avare exprimoient toutes leurs pensées, on les entendroit souvent parler, l'un de son or, et l'autre de son estomach, non pas seulement comme de personnes, mais, si je l'ose dire, comme d'un Dieu, l'objet de leur plus ardent amour, et de leur respect sans bornes. Il n'est pas nécessaire de prouver davantage que la *prosopopée*, ou personnification, est naturelle, et peut fréquemment contribuer au pathétique, à l'énergie, et à la beauté du langage poétique.

3. L'*apostrophe*, ou diversion soudaine du discours, de la personne, ou de la chose à qui il s'adresse, à une autre personne, ou à une autre chose, est une figure qui a beaucoup de ressemblance avec la précédente, dont le poëte ne fait usage quelquefois, que pour animer sa poésie, ou pour varier son style ; mais, dans ces occasions, elle doit plutôt être considérée comme un moyen de l'art, que comme une perfection, ou un embellissement de la nature. Lorsque nous pouvons distinguer, de nos propres yeux, la bonté ou la méchanceté des personnes, ou des choses, qui provoquent l'apostrophe, ou cette diversion du discours, et excitent en nous une émotion soudaine et profonde, la figure en devient

plus naturelle et plus énergique, l'auditeur l'approuve, ou, du moins, la trouve employée avec raison. Mais il n'en faut user, ainsi que de toute autre figure frappante, qu'avec une grande réserve; car si, au lieu de réveiller la sympathie de l'auditeur, elle ne décéloit que la prétention de celui qui parle, ou autres semblables erreurs de son esprit, auxquelles on ne devroit pas s'attendre, soit à cause du sujet, soit à cause de la circonstance, il ne recueilleroit que des dégoûts, au lieu d'applaudissemens. L'orateur ne doit pas davantage employer l'apostrophe vive, à moins que l'auditeur ne soit préparé à la recevoir; et tous les auditeurs ne sont pas également complaisans à cet égard. Le parlement d'Angleterre trouveroit ridicule ce qui passoit pour sublime, et pour pathétique dans le forum de l'ancienne Rome; car le style de nos discours publics est froid et argumenteur; il a moins de cet enthousiasme qui convenoit au style romain, et il est même, en cette partie, inférieur au style français et au style italien modernes. Le principal mérite de l'éloquence anglaise, et particulièrement de celle de la Chaire, c'est la gravité et la simplicité. Il est inutile de dire que notre déclamation doit être plus véhémente. Ces qualités dépendent de causes qu'il est non-seulement inconvenant, mais même impossible d'altérer; savoir, le caractère

et l'esprit du peuple, et ses notions raisonnables sur la religion, sur la politique, et sur la littérature. Les déclamations de *Cicéron* seroient peu estimées dans le parlement britannique; et beaucoup de traits des sermons françois, perdroient tout leur effet, s'ils étoient hasardés dans les Chaires anglaises. Un ministre de la religion, qui vient de raisonner froidement, de parler avec modération, humilité, orthodoxie, apostrophant soudainement la puissance divine, ou les murailles de l'église, excite plutôt les ris que les pleurs de ceux qui considèrent qu'il n'y a rien dans le sujet, ni dans l'orateur, qui puisse excuser de tels écarts d'imagination, ou un mouvement si violent. Un ecclésiastique anglais, qui soigne son style, et qui prononce d'une voix noble et imposante, fera, si je ne me trompe pas, des impressions plus profondes et plus durables dans le cœur de ses auditeurs, et plus satisfaisantes pour un ministre chrétien, en parlant le langage simple et naturel de la vérité, de la modestie, de la bienveillance et de la piété, qu'en imitant la déclamation de *Roscius*, et en prodiguant les tropes et les figures des discours de *Cicéron*.

L'apostrophe peut s'employer avec succès, lorsque la passion et l'enthousiasme paroissent naturels, et quelle que soit la cause qui les excite, animée ou inanimée, absente ou présente, sen-

V 2

sible, ou intellectuelle. Un homme qui parle de l'endroit où il est né, dans un pays qui en est fort éloigné, doit dire : *ô mon cher pays natal, je ne te reverrai plus!* Ou, s'il lui arrive quelque grande infortune, il s'écriera : *ô mes chers parens, que vous êtes heureux de n'avoir pas assez vécu pour être témoins de mon malheur!* Il y a une apostrophe pleine de beautés, dans le troisième livre de l'Énéïde, lorsqu'*Enée*, racontant son histoire à *Didon*, fait mention de la mort de son père, et s'adresse soudainement à lui : *Après une si malheureuse navigation, ce fût-là que je perdis mon père Anchise, la consolation de mes chagrins et de mes infortunes. Là, père si chéri, vous m'avez abandonné dans l'affliction : hélas! c'étoit donc en vain que vous aviez échappé à tant de dangers* (1)?

Cette apostrophe produit un effet agréable. Elle nous fait voir que la tendresse du héros pour son père, étoit si vive, que, lorsqu'il en parloit, il oublioit tout le reste ; et sans égard pour ses auditeurs, à la tête desquels il y avoit une reine, il s'adresse inopinément à celui qui, quoiqu'il n'existe plus que dans son souvenir, est encore le principal objet de son affection. Un mouvement aussi louable et aussi tendre, ne peut manquer

(1) . . . . Hîc pelagi tot tempestatibus actus,
Heu, genitorem, omnis curæ casusque levamen,
Amitto Anchisen. — Hîc me, pater optime, fessum
Deseris, heu, tantis nequicquam erepte periclis!

d'exciter la sympathie du lecteur. Lorsque *Michel*, dans l'onzième chant du *Paradis perdu*, annonce à *Adam* et à sa compagne, la nécessité de quitter le jardin d'*Eden*, le poëte a conservé les deux caractères, avec une adresse remarquable. Ce cœur déchiré à la seule pensée d'abandonner cet asyle du bonheur, *Eve*, avec toute la violence d'un chagrin insurmontable, apostrophe, d'une manière pathétique, le paradis, les fleurs qu'elle a cultivées, le berceau nuptial qu'elle a décoré. *Adam* ne parle point des promenades, des arbres, ni des fleurs du jardin, dont la privation l'afflige moins; mais, dans sa réponse à l'archange, il exprime, sans figure, ses regrets d'être banni d'un lieu où Dieu l'a si souvent honoré de sa présence. L'emploi de l'apostrophe, dans le premier cas, et son omission dans le second, non-seulement varient le style d'une manière agréable, mais annoncent encore l'élévation et la sagesse de l'esprit avec lequel le poëte a si bien distingué le caractère d'*Adam*. On voït une des plus belles applications de cette figure, dans le quatrième chant du même poëme, lorsque l'auteur, s'appropriant, par sympathie, la dévotion de nos premiers parens, oublie soudainement son récit, et joint sa voix aux chants d'adoration, qu'ils adressent au père de l'Univers : *Arrivés sous leurs berceaux ombragés, tous deux s'arrêtent ; tous deux se*

retournent , et, dans l'immensité de la voûte céleste , ils adorent le Dieu qui fit le ciel et la terre, l'air, ce firmament qu'ils regardent avec admiration , le globe resplendissant de la lune , et la brillante étoile du pôle. Tu fis anssi , Créateur tout-puissant, et la nuit , et le jour, que nous consacrons à remplir la tâche que nous nous sommes imposés (1). *Milton* , a pris cette pensée de ce beau passage si connu de *Virgile : Un chœur de jeunes gens , d'un côté ; de l'autre , un chœur de vieillards , qui chantent les louanges d'Hercule et ses travaux ; comment, pour obéir aux ordres d'Eurysthée, et satisfaire la volonté de la jalouse Junon, il se livra à tant d'entreprises périlleuses : c'est toi , invincible héros, qui as terrassé les deux centaures, Hylée et Pholous , fils d'une nuée ; c'est toi qui as égorgé le monstrueux taureau de Crète* (2).

(1) Thus at their shady lodge arrived , both stood,
Both turn'd, and under open sky adored
The God that made both sky, air, carth, aud heaven,
Which they beheld, the moon's resplendent globe,
Aud starry pole : --- Thou also mad'st the night,
Maker omnipotent , aud thou the day ,
Which we in our appointed work employ'd
Have finish'd.

(2) Hic juvenum chorus, ille senum , qui carmine laudes
Herculeas et facta ferant ut duros mille labores
Rege sub Eurystheo , fatis junonis iniquæ
Pertulerit : --- Tu nubigenas , invicte, bimembres

La beauté de ces deux morceaux est égale; malgré la différence qui les distingue l'un et l'autre; et cependant le lecteur doit s'appercevoir qu'elle est incomparablement plus touchante dans le morceau d'imitation que dans l'original. Cela est aussi vrai, qu'il l'est que l'émotion la plus douce n'est jamais que l'effet de la plus profonde sensibilité, et que l'apostrophe est infiniment plus énergique, quand elle développe ces actes des affections humaines, qui sont aussi justes que tendres.

Une discussion complette, sur ce sujet, exigeroit un examen méthodique et particulier de quelques tropes et de quelques figures, de leur

Hylæum, Pholoumque manu; tu Ctesia mactas
Prodigia.

Un exemple semblable dans le Tasse.

Cosi pensando, alle più eccelse cime
Ascese; e quivi chino e riverente
Alzò il pensier sopra ogni Ciel sublime,
E le luci fissò nell'oriente:
La prima vita, e le mie colpe prime
Mira con occhio di pietà clemente
Padre e signor, e in me tua grazia piovi
Si che'l mio vecchio Adam purghi e rinuovi.

Cant. 18, *st.* 14.

Occupé de ces idées, le héros atteint le sommet de la montagne. Là, incliné avec respect, il élève ses pensées jusqu'au trône de l'Éternel; et fixant ses regards sur l'Orient, ô mon père! ô mon souverain maître, s'écrie-t-il, considère, d'un regard de pitié, les erreurs et les fautes de ma première jeunesse! daigne répandre sur moi ta grâce, qu'elle efface et renouvelle dans mon ame, tout ce qui peut être resté du vieil homme. (*Trad. de Panckouke et de Framery*).

convenance avec les émotions de l'ame, et de leur effet dans la composition ; mais ce petit nombre d'observations prouvera peut-être assez évidemment l'utilité des expressions figurées, pour donner au langage plus d'agrémens et plus de conformité avec la nature. J'ajouterai seulement que les tropes et les figures, et particulièrement la métaphore, la comparaison et l'allégorie, sont de la plus haute importance pour l'embellissement du langage, en fournissant, avec des idées essentielles au sujet, une variété infinie d'images agréables, qui seroient perdues, si les écrivains ne se bornoient jamais qu'au nom propre des choses. Et ces beautés et ces variétés, employées judicieusement, bien loin de distraire l'attention du lecteur, ne tendent, au contraire, qu'à la fixer, et à captiver sa sensibilité, en répandant la lumière, la vie et la force, sur toutes les parties de l'ouvrage.

2. La fin de la poésie, plus que de tous les autres arts, est de plaire par l'imitation de la nature. Je viens de faire voir que les tropes et les figures rendoient le langage plus agréable et plus conforme à la nature, qu'il ne le seroit sans eux : Il suit que les tropes et les figures sont plus nécessaires à la poésie qu'à tout autre genre d'écrire. C'est la seconde proposition que je me suis engagé d'examiner dans cette section.

Cette proposition peut être prouvée par plusieurs considérations. Le langage, comme je l'ai déjà dit, est naturel, quand il est conforme à la condition supposée de celui qui parle. Le langage figuré est sur-tout convenable à l'état actuel supposé du poëte, parce que les figures lui sont fournies naturellement par son imagination, et parce que l'imagination du poëte qui compose, est plus active que celle de l'auteur de tout autre ouvrage. L'objet de toutes les recherches historiques, philosophiques et théologiques, est la vérité réelle, qui est fixe et invariable. Le but des déclamations de rhétorique est, suivant *Cicéron*, l'apparence de la vérité, qui, étant moins déterminée, laisse une plus grande liberté à l'imagination, ouvre une carrière plus vaste à nos facultés inventives, et fournit les matériaux d'une phraséologie plus figurée. Mais le poëte n'est soumis à d'autres restrictions qu'à celles de la vraisemblance, qui est encore moins déterminée que l'apparence de la vérité. Il ne cherche pas à convaincre le jugement de son lecteur par la force réelle ou apparente des argumens ; il ne songe qu'à lui plaire, en excitant sa sensibilité et en frappant son imagination. L'imagination du poëte est donc dans un travail perpétuel, emportée dans un monde réel, ou probable, *s'élançant de la terre au ciel, et du ciel sur la terre*, pour y

saisir des images et des idées conformes à ses propres sensations, et à la sympathie qu'il veut réveiller dans les autres. Les figures du discours, les élans d'une imagination sans frein, doivent donc, si le poëte fait parler son personnage, conformément à ce qu'il doit sentir et penser, c'est-à-dire, conformément à sa position, colorier son style, plus que celui de tout autre compositeur. De sorte que si le discours figuré n'est pat naturel en géométrie, parce que les distractions de l'imagination sont étrangères, et même impossibles au géomètre qui ne cherche que la solution de son problême, par le même principe, il est parfaitement convenable et même indispensable en poésie, parce que plus le poëte approfondit, ou examine son sujet, plus il acquiert de moyens pour le bien traiter; plus son imagination travaille, plus il y a de variété dans les idées qui se présentent d'elles-mêmes à son esprit. Au reste, le vrai poëte n'a en vue que d'exciter les passions et la sensibilité des autres; et il ne peut espérer de le faire, avec succès, qu'en écrivant lui-même sous la dictée de ses passions et de sa sensibilité. Il est de la nature de quelques passions d'augmenter l'activité de l'imagination; et une imagination échauffée, non-seulement prend d'elle-même un langage figuré, mais encore, si elle n'est pas guidée par un goût pur, elle est disposée à s'en servir

immodérément. Nous en avons un exemple frappant dans l'évêque *Taylor*, et dans le lord *Verulam*, deux génies différens entre eux, mais d'un mérite du premier ordre.

J'ai dit que le poëte necherche pas à convaincre le jugement de son lecteur, par la force réelle ou apparente des argumens: je ne pense pas néanmoins que les argumens soient déplacés en poésie. Les raisonnemens les plus solides, la plus saine philosophie, et les récits purement historiques, peuvent être employés dans un poëme, faire un grand honneur à l'auteur, et donner plus d'importance à son ouvrage. Nous voyons tout cela dans le *Paradis perdu.* Ce qui distingue la poésie, proprement dite, n'est pas, à mon avis, de diriger le jugement par la raison, mais de plaire à l'imagination, et d'exciter les passions, par une imitation vive de la nature. Je ne voudrois pas qu'on écartât de la philosophie et de l'histoire les ornemens poétiques. Les dialogues de *Platon*, les essais de morale d'*Addison*, sont pleins d'images poétiques; et *Tite-Live* et *Tacite* récréent souvent leurs lecteurs par des descriptions de ce genre. De même, quoique la géométrie et la physique soient des sciences différentes; quoique les idées abstraites soient le sujet, et la démonstration simple, ou la connoissance intime, l'évidence de la première; et quoique l'univers matériel et les perceptions des

sens soient le sujet et la démonstration de la dernière, ces sciences ont néanmoins été réunies par les meilleurs philosophes, et leur réunion a produit les plus heureux effets. Il n'y a pas de doute qu'on ne puisse confondre, dans le même ouvrage, la poésie, l'histoire, la philosophie, et l'éloquence; *Milton*, *Homère*, *Virgile*, *Lucain* et *Shakespeare*, nous en fournissent des exemples. Cependant ces sciences sont différentes, dans leur fin, dans leurs principes, et dans l'intérêt que chacune d'elles inspire à l'esprit; et l'on distingue facilement quand un auteur emploie l'un ou l'autre.

3. Il est aisé d'expliquer pourquoi les tropes et les figures sont plus nécessaires dans quelques genres de poésie que dans d'autres. Cela dépend de la situation supposée de celui qui parle, et particulièrement de l'état de son imagination et de ses passions. Quand l'ame est affoiblie par le chagrin, ou absorbée par l'amour, elle n'a constamment qu'un plus petit nombre d'idées, que lorsqu'elle est transportée par l'enthousiasme, ou agitée par la jalousie, la vengeance, l'indignation, l'inquiétude, ou autres mouvemens turbulens. Dans le premier cas, elle est sans force; dans le second, elle est impatiente. *Ses idées se pressent et se détruisent successivement, elle se laisse aller aux mouvemens les plus opposés, et semble*

être le jouet des plus sérieuses passions (1). Dans un cas, elle n'a donc que peu d'idées, et dans un autre, elle en a davantage. Le style d'une élégie amoureuse, ou chagrine, doit être plus simple et moins figuré, pour imiter le langage de la douleur, ou celui de l'amour malheureux, que le style d'une ode dithyrambique, ou de tout autre poëme, dont le personnage est supposé fortement agité.

J'ai entendu blâmer une des plus belles odes, à cause de la hardiesse de ses images, et de ce que le critique appeloit de l'obscurité. Je suppose qu'il avoit formé son goût sur *Anacréon* et sur *Waller*, dont les odes ont véritablement une grande simplicité, sans laquelle elles seroient ridicules. Mais rappelons-nous la situation d'*Anacréon*, considéré comme personnage de ses propres poëmes, et celle du Barde Gaulois de *Gray*. Le premier chante ses odes, couché sur les fleurs, savourant les charmes de l'amour et de l'oisiveté, et promenant son imagination dans un cercle étroit d'objets agréables. L'autre, récemment échappé au massacre de ses frères, déchiré par les mouvemens furieux de la douleur, du désespoir et de la vengeance, entouré de rochers,

(1) *Atque animum nunc huc celerem, nunc dividit illuc,*
In partesque rapit varias, perque omnia versat
. . . . . . *Magnoque irarum fluctuat estu.*

Virg. Énéïd. liv. 4.

de montagnes, de torrens, effrayans de leur nature, et devenus encore plus hideux par les meurtres dont ils ont été le théâtre, appelle toutes les infortunes sur le cruel *Edouard* ; et saisi d'un enthousiasme prophétique, il prédit, dans des vers terribles, et représente même, dans des tableaux pleins d'horreurs, tous les désastres qui doivent accabler sa famille et sa postérité. Si la clarté et la simplicité sont naturelles aux odes d'*Anacréon*, comme elles le sont certainement, un style figuré et une composition variée ne le sont pas moins dans cet ouvrage de l'inimitable *Gray* ; et si une véritable prophétie doit toujours être tellement obscure, qu'elle ne soit entièrement comprise qu'au moment où elle s'accomplit, parce qu'autrement elle seroit un obstacle au libre arbitre de l'homme, le poëme, dans leqnel on imite le style prophétique, doit offrir, jusqu'à un certain point, cette obscurité, non-seulement dans les images et dans les mots, mais encore dans les allusions. Et c'est dans les allusions seulement, et non dans les mots, ou dans les images, qui sont très-énergiques et très-pittoresques, que ce poëme présente quelque obscurité ; et ses allusions mêmes sont faciles à saisir, pour ceux qui connoissent l'histoire d'Angleterre. Ainsi les critiques, qui trouvent ce poëme défectueux, parce qu'il n'est pas aussi simple que les chansons d'*Anacréon*, ou

que les vers critiques de *Shenstone* et de *Waller*, pourroient aussi bien blâmer *Shakespeare* de n'avoir pas fait parler *Othello* avec autant de douceur et de simplicité que *Desdemona*. *Horace* n'a point traité de sujets aussi animés, ni aussi sublimes que celui de *Gray* ; et cependant *Horace*, comme son maître *Pindare*, est souvent hardi dans ses transitions, et le style de quelques-unes de ses odes est très-figuré. Mais nous excusons, nous applaudissons même ces élans, en considérant que le caractère du personnage qui parle dans ces poëmes, est l'enthousiasme qui, dans tous ses actes, se manifeste par la véhémence qu'il communique également aux pensées et aux expressions.

Sur quel principe, peut-on dire, cherchons-nous donc la simplicité et l'exactitude dans le style d'un poëme épique ? Pourquoi le style de l'Énéïde n'est-il pas aussi figuré que celui de *Pindare?* Je réponds à cela, 1°. que le caractère pris par le poëte épique, est une inspiration calme, dont les effets, sur l'ame, doivent être bien différens de ceux produits par l'enthousiasme, ou par l'extâse prophétique ; que la régularité et le calme sont aussi essentiels au premier, que l'énergie et l'impétuosité au dernier ; 2°. qu'un style figuré, soutenu dans toute l'étendue d'un long ouvrage, seroit ennuyeux, et que tout poëme de longue haleine

doit être méthodique dans son plan, et simple dans son exécution. Des transitions inattendues, la hardiesse des figures, et une hauteur dans les idées, qui touche presque à la folie, peuvent plaire dans un petit poëme; mais, de même que l'habitude des grands festins ruine la santé, et qu'une vive lumière et un grand bruit étonnent les sens, de même aussi un haut style lyrique, qui se soutient pendant quelques pages, fatigue l'attention, confond le jugement, et éteint l'imagination.

CHAPITRE II.

CHAPITRE DEUXIÈME.

De l'harmonie du style poétique.

C'est une folie de préférer le son des mots à leur sens ; et cependant, comme l'oreille, ainsi que nos autres facultés perceptives, est susceptible de plaisir, il est indispensable, même en prose, de prendre garde au son des mots. Car un langage mal sonant, ne peut-être agréable, ni à l'auditeur, ni à celui qui parle ; et parmi les différens genres d'harmonie qui peuvent être employés dans le langage, il y en a qui sont plus flatteurs que d'autres. C'est au poëte à choisir celui qui convient le mieux à l'oreille, et à la nature du sujet ; et il doit s'appliquer, plus que tout autre écrivain, à rendre son style harmonieux, parce que son premier but doit être que son ouvrage *plaise.* Dans le fait, nous pouvons remarquer qu'on s'accorde généralement à ne point compter, parmi les poëtes, les auteurs qui ignorent l'art d'écrire harmonieusement.

Ce que j'ai à dire sur l'harmonie poétique, peut se réduire à l'un, ou à l'autre de ces chefs : douceur, mesure, imitation.

1. Pour donner de la douceur au langage, en prose, ou en vers, il faut éviter, autant qu'il est possible, tous les mots d'un son dur, d'une

prononciation difficile, ou d'une longueur insupportable, à moins que leur son ne soit particulièrement énergique, et qu'ils ne soient placés, les uns à l'égard des autres, de manière à ne produire aucune discordance dans la prononciation. Mais ces soins sont plus nécessaires en poésie qu'en prose, parce que le langage poétique est regardé comme une imitation du langage naturel, perfectionné par tous les moyens qui sont d'accord avec la probabilité. La poésie doit donc avoir une plus grande liberté que la prose, pour exprimer, par des tropes et par des figures d'un son harmonieux, les idées et les objets, dont les expressions propres blesseroient, à quelques égards, l'oreille et l'imagination.

2. Les écrivains critiques ont beaucoup disputé, pour savoir si la versification, ou une mesure régulière, étoit essentielle à la poésie; quelques-uns l'ont regardée comme indispensablement nécessaire, et d'autres comme absolument inutile. Sans rappeler ici ce qui a été dit par les deux partis, je vais hasarder mon opinion qui, si je ne me trompe pas, est la conséquence des principes que j'ai posés précédemment.

Premièrement donc, je pense que les vers ne sont pas essentiels à la poésie. Nous pouvons trouver, dans un ouvrage en prose, une fable, un plan, une grande énergie, et un langage poétique;

et un semblable ouvrage est certainement un poëme, quoiqu'il n'en ait peut-être pas toute la perfection. Combien ne seroit-il pas absurde de dire qu'en changeant la position d'un, ou de deux mots dans chaque vers, on dépouilleroit l'Iliade d'*Homère* de tous ses caractères poétiques? A ce compte, la poésie et la versification seroient la même chose; et les règles de la grammaire de *Despautère*, comme les dystiques moraux attribués à *Caton*, seroient aussi poétiques qu'aucun trait de *Virgile*. Dans le fait, quelques anciens poëmes, traduits en langue moderne, sont moins poétiques, dans nos vers, que dans leur prose, parce que les règles métriques de la poésie, exigent des changemens qui altèrent la simplicité sublime des originaux: toutes les personnes de goût en sont convaincues, lorsqu'elles comparent la version vulgaire en prose, de *Job*, des pseaumes, et des cantiques de *Salomon*, avec les meilleures paraphrases en vers qui en aient été faites (1). Il

(1) Madame Dacier, jalouse de défendre son Homère, pousse, beaucoup trop loin, l'éloge qu'elle fait d'une traduction en prose, lorsqu'elle s'écrie : *oui, je ne crains pas de le dire, et je pourrois le prouver, les poëtes traduits en vers, cessent d'être poëtes.* Mais elle a bien raison, lorsqu'elle dit peu après: *en fait de traduction, il y a souvent dans la prose, une précision, une beauté, et une force dont le poésie ne peut approcher. Les livres des prophètes, et les pseaumes, dans le vulgate même, sont pleins de passages que le plus grand poëte du monde ne sauroit rendre en vers, sans leur faire perdre de leur majesté et de leur énergie.* Préf. de l'Il. (*Note de l'aut.*)

y a même des comédies qui seroient moins poétiques, moins agréables, et moins naturelles en vers qu'en prose ; et si l'on mettoit en vers *Tom-Jones*, es les *joyeuses commères de Windsor*, on dépouilleroit de tous leurs charmes, les deux plus beaux poëmes connus dans la poésie épique et dans la poésie dramatique.

Secondement, mais quoique les vers ne soient pas essentiels à la poésie, il faut convenir néanmoins qu'elle n'est pas parfaite sans leur réunion. Les vers sont à la poésie, ce que les couleurs sont à la peinture (1). Il n'y a pas de doute qu'un peintre ne puisse montrer beaucoup de génie dans un dessin au crayon ; mais s'il veut faire un ouvrage parfait, il faut qu'il emploie les couleurs qui sont propres aux objets qu'il a imités. Or, suivant la belle comparaison de *Démosthène*, citée par *Aristote* (2), la versification est à la poésie, ce qu'est la fleur de la jeunesse au visage de l'homme ; mais une figure peut encore être belle, quand sa fleur est passée, comme la poésie peut

(1) *Horace* semble avoir eu en vue la même comparaison, lorsqu'après avoir distingué les différens tons des vers, qui conviennent à la poésie épique, élégiaque, lyrique et dramatique, il ajoute, si je ne sais pas garder ces tons, et leur donner les couleurs qui leur sont propres, c'est en vain qu'on m'appelle poëte.

Descriptas servare vices, operum que colores,
Cur ego, si nequeo, ignoroque poëta salutor ? (Hor. art. poét.)
(*Note de l'auteur.*)

(2) Reth., liv. 3, chap. 4.

dlaire sans la versification. Des vers harmonieux peuvent embellir un poëme sans intérêt, comme la fleur la plus attrayante peut parer une figure commune; mais sans vers, la poésie est incomplette, comme il n'y a pas de beauté parfaite, lorsqu'à la douceur, et à la régularité des traits, elle ne réunit pas *cette fleur de la jeunesse et cet éclatant coloris de l'amour.* Si les vers sont nécessaires à la perfection de la haute poésie, ils ne le sont pas moins à ces genres familiers, tels que la pastorale, la chanson et la satyre, qui n'ont, à-peu-près, que ce moyen pour se distinguer de la prose, et que quelques auteurs n'ont jamais voulu ranger au nombre des poëmes. A cet égard, je pense que c'est pousser la délicatesse trop loin, parce que ces écrits sont communément réputés poétiques, et parce qu'ils offrent des traits qu'on ne peut regarder que comme une imitation de la nature.

Que le rythme et la mesure des vers soient naturellement agréables, et que la poésie soit plus agréable avec cet ornement, c'est ce qui est prouvé par le plaisir extrême qu'en ressentent les enfans et le vulgaire même; et l'on ne peut supposer que leur goût soit l'effet de l'habitude, ou des préjugés. Le rythme est exactement observé dans beaucoup de sentences proverbiales, qui n'ont d'ailleurs, ni rime, ni raison; il est d'un usage

général en poésie, au lieu que la rime et la raison, qui sont fort recherchées par plusieurs nations, sont bien négligées par plusieurs autres. Nous ne risquons donc pas de nous égarer, en rendant raison du charme qui résulte de la mesure et de l'arrangement des vers, si nous réfléchissons qu'ils sont la source de ces idées fécondes, agréables et savantes, en même-temps qu'ils rendent les rapports des choses plus frappans pour l'esprit, et qu'ils les impriment plus profondément dans la mémoire. Les vers, en rappelant un souvenir distinct, fournissent soudainement de nouvelles idées, qui excitent les mouvemens que le poëte a dessein de faire naître dans l'ame du lecteur ou de l'auditeur. Il suffit d'en entendre plusieurs, pour nous familiariser avec la mesure, que nous nous attendons ensuite à retrouver dans le reste de l'ouvrage. Cette succession perpétuelle de satisfaction, à l'entendre, et d'espérance de la revoir, est un vrai plaisir; et nous lui devons, en partie, celui que nous procure la rime dans la poésie moderne. Aussi, voyons-nous que, quoiqu'une rime inexacte et un vers mal fait, comparés avec l'importance de la pensée qu'il exprime, ne soient qu'une faute légère en soi, cette faute est cependant grave, eu égard à l'effet qu'elle produit sur l'auditeur, parce que notre attente est contrariée, parce que notre esprit est détourné

de la suite de ses affections, parce qu'enfin nous sommes frappés de la négligence, ou de l'ignorance de l'auteur. La négligence sera d'autant plus sensible, et la contrariété d'autant plus piquante, que l'oreille du public sera plus sensible; et cette sensibilité rendra plus indispensables la pureté de la rime, et la rigueur de la mesure Dans la langue anglaise, la rime est plus nécessaire à la poésie lyrique, qu'à la poésie héroïque. La raison m'en paroît être que, dans la dernière, on peut saisir facilement la mesure du vers, parce qu'ils ont tous, à-peu-près, la même, et qu'un bon lecteur fait une pose presqu'insènsible à la fin de chaque vers. Au lieu que dans la poésie lyrique, les vers sont de différentes mesures, qui ne peuvent se saisir qu'à l'aide de la rime, laquelle, par cette raison, devient indispensable dans ce genre de composition. Au reste, l'habitude peut entrer aussi pour quelque chose dans cette opinion. Les odes anglaises non rimées, ne sont pas communes; et celles qui sont connues, semblent manquer de quelque agrément, ou offrir des sons auxquels l'oreille du public n'est pas exercée.

Au surplus, en poésie, comme en musique, le rythme est la source de beaucoup de variétés agréables, disposées, avec art, dans un cadre uniforme, tellement que, malgré la ressemblance d'un vers hexamètre avec un autre, il n'est pas

commun d'en rencontrer, dans *Virgile*, ou dans *Homère*, deux accollés, qui soient exactement du même rythme. Et, quoique les vers héroïques anglois soient de cinq pieds, mêlés avec des vers ïambiques, cependant cette mesure, eu égard au rythme seul, présente plus de trente variétés. Remarquons enfin que les différentes sortes de vers, qui s'emploient dans les différens genres d'écrire, diversifient à l'infini, le langage poétique, et multiplient les charmes de cet art agréable.

Ce qui a été précédemment reconnu pour vrai, quant au style, est également applicable, en beaucoup de cas, à la versification : c'est qu'elle est naturelle, quand elle est convenable à la situation supposée du personnage. Dans l'*Epopée*, où le poëte prend le caractère d'une inspiration tranquille, son langage doit être noble, et ses vers majestueux et uniformes. Il n'y a pas d'impropriété à faire parler un paysan en vers héroïques ou hexamètres, parce que ses paroles sont censées rapportées par quelqu'un qui, de son propre gré, les dispose de manière à les faire entrer dans l'ordre de son discours, sans le déparer, ou par un homme éloquent qui les exprime dans un style pur et clair, devant une assemblée respectable. La mesure héroïque uniforme conviendra toujours à un sujet noble, narratif, ou didactique, qui comporte, ou

qui exige un style de cette nature. Dans la tragédie qui représente la vie réelle, plus exactement que ne le fait la poésie épique, la magnificence uniforme des vers épiques seroit déplacée, parce que les héros et les héroïnes sont réputés parler eux-mêmes, suivant l'impulsion immédiate de leurs sentimens et de leurs passions. La versification d'une tragédie peut néanmoins être harmonieuse et noble, parce que les caractères sont pris principalement dans les conditions supérieures de la société, parce que les évènemens sont d'une époque très-éloignée de nous, et parce que la haute poésie n'imite pas seulement la nature, telle qu'elle est, mais dans l'état de perfection où elle peut-être. Les Grecs et les Romains trouvoient le vers hexamètre trop *prétentieux* pour le poëme dramatique; et ils employoient, en conséquence, dans la tragédie, et même dans la comédie, le vers ïambe, et quelques autres mesures qui approchent plus du ton de la conversation. Les Anglais se servent du vers ïambe dans les poëmes épiques, et dans les poëmes dramatiques; mais, en général, il doit être plus travaillé dans le premier que dans le dernier. Dans la comédie dramatique (1), qui représente les mœurs et les intérêts

(1) Le lecteur n'a pas oublié que l'auteur distingue la comédie en *dramatique,* et *épique;* et qu'il entend, par la première, les pièces de théâtre, et par la seconde, les romans, qu'il appelle encore *épopée comique.* (*Note du traducteur.*)

de la vie intérieure, les vers ne sont naturels qu'autant qu'ils expriment si parfaitement la conversation familière, qu'on a de la peine à saisir ce qui les distingue de celle-ci. Cependant l'usage, en d'autres pays, peut en décider autrement; et il est inutile de disputer contre l'usage sur ce sujet. L'enthousiasme, qui distingue le poëte dythirambique, rend les écarts, la variété des idées, l'harmonie sonore et nombreuse de ses vers, parfaitement convenables à la nature de l'ode. Les sonnets amoureux, les chansons anacréontiques, seront moins variés, plus réguliers, et d'une harmonie plus facile, parce qu'ils annoncent une situation plus calme de l'esprit. Mais la philosophie ne peut guères aller au-delà de ces observations, sans risquer de se tromper, ou de se livrer à des hypothèses. Les genres de vers qui conviennent aux poésies légères, sont principalement déterminés par le goût, et par les ouvrages d'un auteur célèbre.

3. L'origine et les principes de l'harmonie imitative, ou de ce produit de l'art, par lequel, comme le dit *Pope, le son devient l'écho des sens*, peuvent s'expliquer ainsi.

Il est agréable d'observer l'uniformité de la nature, dans toutes ses opérations. Il y a une analogie frappante entre la beauté et l'harmonie, morales et matérielles, et la difformité, et la

dissonance, morales et matérielles. Les yeux et les oreilles sont agréablement flattés des expressions qu'ils peuvent voir ou entendre, de presque tous les mouvemens vertueux, tandis qu'ils sont tourmentés par les expressions des passions criminelles. Les regards, les attitudes, les tons de voix propres à la bienveillance, à la gratitude, à la compassion, à la tendresse, sont naturellement gracieux et intéressans; la colère, l'affliction, le désespoir, et la cruauté, dénaturent la voix, déforment les traits du visage, et agitent tout le corps. Ces lignes courbes, délicates, que les peintres regardent comme essentielles à la beauté des traits, font place à une multitude de lignes droites et d'angles aigus, dans la contenance et dans les gestes de celui qui fronce les sourcils, qui élargit ses narines, qui grince les dents, ou qui brandit ses poings; la dévotion, la magnanimité, la bonté, le contentement et la bonne humeur, assouplissent l'attitude, et donnent à tous les contours des formes, une grace plus moëlleuse. Certaines émotions mentales affectent certains tons de voix. La voix du chagrin est foible, interrompue; celle du désespoir est impétueuse, sans suite. La joie prend un ton vif et doux, la crainte, un ton sourd et tremblant. Les tons de l'amour et de la bonté sont musicaux et uniformes; ceux de la rage sont forts et dissonans. La voix d'un

raisonneur tranquille est égale et grave, sans être désagréable; et celui qui déclame avec énergie, emploie beaucoup de modulations qu'il varie conformément aux différens mouvemens qui animent son discours.

Mais ce n'est pas seulement dans le langage de la passion, que la voix varie, et que les traits de la figure changent; un sentiment vif, une idée intéressante, y agissent également. On regarderoit comme ignorant l'éloquence narrative, celui qui parleroit, avec le même accent, d'une émotion lente et d'une émotion vive, d'un travail pénible et d'un ouvrage facile, d'une sensation agréable et d'une douleur déchirante; qui rendroit compte d'une tempête bruyante de l'Océan, des éclats redoublés du tonnerre, des dévastations qui suivent un tremblement de terre, ou de la chûte d'une pyramide égyptienne, avec le même ton de voix dont il décriroit le murmure d'un ruisseau, les accords de la harpe éolienne, le balancement du berceau d'un enfant, ou la descente d'un ange. L'élévation des idées donne de la noblesse à l'expression; et nous attendons naturellement d'*Achille*, de *Sarpédon*, et d'*Othello*, un accent mâle, harmonieux, un style énergique, et une attitude noble. Les petits-maîtres et les tapageurs, qui affichent un air d'importance et de courage, affectent aussi un langage relevé.

Puisque les tons du langage naturel sont si variés, la poésie, qui imite le langage de la nature, doit aussi varier ses tons, et, soit quant aux sons, soit quant à la pensée, se conformer à ce modèle de perfection idéale, qu'elle affecte, avec la variété et l'énergie que comporte l'articulation de la voix humaine. Cette obligation est d'autant plus facile à remplir, que, dans chaque langue, il y a une analogie perceptible entre le son et le sens de certains mots; et si cette analogie n'est pas assez frappante, pour conduire un étranger du son du mot à sa signification (1), elle est dumoins, assez

(1) Rousseau prétend qu'il ne faut que de l'oreille et un cœur, pour bien juger de cette stance célèbre de la *Jérusalem Délivrée*. L'harmonie imitative et la poésie en sont admirables; mais je doute que quelqn'un, qui ne sauroit ni l'italien, ni le latin, pût en deviner le sens, par la seule résonnance des mots. J'ai essayé de la traduire en anglais; mais je conviens d'avance de l'insuffisance de ma tentative.

Chiama gli abitator' dell'ombre eterne
Il rauco suon della tartarea tromba :
Treman le spaziose atre caverne,
E l'aer cieco a quel romor rimbomba.
Nè si stridendo mai dalle superne
Regioni del cielo il folgor piomba,
Nè si scossa giammai trema laterra,
Quando i vapori in sen gravida serra. *Ch.* 4, *st.* 3.

D'un son rauque, la trompette du Tartare appelle les habitans des ombres éternelles. Les cavernes noires et profondes de l'enfer en sont ébranlées; l'air ténébreux, à ce bruit, retentit. Jamais la foudre, qui tombe des régions supérieures du Ciel, n'éclate avec tant de fracas; et de moins terribles secousses ébranlent la terre, quand les vapeurs qu'elle renferme dans son sein s'agitent et s'embrâsent.

(*Trad. de Panckoucke et de Framery.*)

exacte pour faire voir que, dans le choix des mots, on a préféré ceux qui offroient des qualités imitatives.

Toutes les loix particulières, qui règlent cette sorte d'imitation, en tant qu'elles sont fondées sur la nature, et conformes aux principes philosophiques, dérivent des loix générales du style, dont nous avons parlé précédemment. Le poëte, indépendamment des circonstances supposées dans lesquelles se trouve le personnage, fixe aussi son attention sur le ton de voix qui convient à l'expression des idées dont son esprit est occupé, et il y adapte un langage d'harmonie, toutes les fois qu'il peut le faire, sans nuire à la facilité et à l'élégance. Mais lorsque cette harmonie imitative est trop recherchée, ou que les mots paroissent choisis pour le son plutôt que pour le sens, les vers sont pleins d'affectation et ridicules (1).

To call the tribes that roam the stygian shores,
The hoarse tartarean trump in thunder roars;
Hell through her trembling caverns starts aghast,
And night's black void rebellows to the blast.
Far less the peal that rends th' ethereal world,
When bolts of vengeance from on high are hurl'd;
Far less the shock that heaves earth's tottering frame,
When its torn entrails spout th' imprison'd flame.

(1) Les exemples que l'auteur cite sont pris dans *Ronsard*, et on pouvoit mieux choisir; dans *Ennius*, et dans *Swift;* mais il m'a paru inutile de les rapporter, pour justifier la proposition générale de l'auteur, puisqu'elle est incontestable, et que les citations n'apprendroient rien de neuf sur les abus de l'esprit, et les fautes de goût. J'ai retranché des autres citations de ce paragraphe, toutes celles qui sont prises dans les auteurs

Les mots, par leur consonnance, peuvent imiter des sons, et une articulation vive ou lente, imite aussi un mouvement lent ou vif. Ainsi le poëte, par un choix et par un arrangement particulier de ses mots, peut imiter, soit des sons qui réunissent à la douceur, la noblesse (1), et la tendresse (2), à la noblesse, la gravité et l'apreté (3); soit des mouvemens qui sont lents, ou à cause de la dignité du personnage, ou à cause de la difficulté de sa situation; des mouvemens légers et bruyans (4) ou légers et paisibles (5), inégaux et brusques, vifs et joyeux. Un repos inattendu dans un vers, peut aussi indiquer une défaillance subite, une suspension de mouvement, ou donner de la vivacité à une image, à une pensée, en fixant notre attention plus profondément sur les mots qui

anglais, et je me suis borné à celles que le docteur Beattie a tirées de *Virgile* et d'*Homère*. Les auteurs anglais peuvent être considérés comme législateurs chez eux; mais la République des lettres a consacré ce caractère aux anciens auteurs.

(1) Voy. les vers 328, 334 du premier livre des Géorgiques.

(2) *Et longum, formose, vale, vale, inquit jola.* Virg. écl. 3.
Formosam resonare doces, amaryllida sylvas. Virg. écl. 1.

Voy. encore vers 511 du quatrième liv. des Géorgiques, et vers 462 du quatrième livre de l'Énéïde.

(3) Voy. vers 524, 528, du huitième liv. de l'Énéïde, la tempête du premier livre de ce poëme, et celle du cinquième livre de l'Odyssée. Le vers 363 du troisième livre de l'Iliade, et les remarques de *Clarke*.

(4) *Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum.*
Virg., Énéid. Voy. encore vers 83 et 87 du premier livre.

(5) *Ille volat, simul arva fugâ, simul æquora verrens.* Virg.
Rèidiè t'epeita pelei kalepè per eousa. Hesiode.

les précèdent (1). Quand nous décrivons une grande masse, nous allongeons naturellement nos mots, même dans la conversation familière. Un vers poétique qui exige une prononciation lente, ou qui paroît plus long dans la prononciation, qu'il ne l'est réellement, peut donc produire un très-bon effet dans la peinture d'un objet vaste (2). Des vers doux et simples sont très-propres pour peindre des objets agréables, ou une passion aimable (3) ; des sons durs conviennent, au contraire, à l'expression de tout ce qui est difforme, violent, ou choquant ; et ils s'emploient même dans le langage familier (4). Les tons aigres se présentent d'eux-mêmes, assez généralement, pour exprimer ce qui est repoussant, comme les tons gracieux, pour ce qui est amour, complaisance, admiration. Mais des vers

(1) *Ac velut in somnis oculos ubi languida pressit*
Nocte quies, nequicquam avidos extendere cursus
Velle videmur --- Et in mediis conatibus ægri
succidimus. Énéide, liv. 12.

Voy. les vers 515 et 516 du 3e. liv. des Géorgiques.

Voy. l'Odyssée, liv. 9, v. 290.

(2) *Monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum.*
Virg. Énéïde, liv. 3.

Et magnos membrorum artus, magna ossa, lacertesque
Exuit, atque ingens mediâ consistit arenâ. Virg. Énéïde, liv. 5.

(3) *Hîc gelidi fontes, hîc mollia prata, lycori,*
Hîc nemus, hîc ipso tecum consumerer avo. Virg. écl. 10.

(4) *Stridenti stipulâ miserum disperdere carmen.* Virg. écl. 3.
Immo ego sardois videar tibi amarior herbis,
Horridior rusco, projectâ vilius algâ. Virg. écl. 7.

durs

durs ne doivent pas être fréquens en poésie ; car, dans cet art, comme dans la musique, la consonnance et la mélodie doivent toujours l'emporter. Et nous remarquons, en effet, que lorsqu'un bon poëte est forcé, par son sujet, de se servir d'expressions dures, il cherche à nous en dédommager, par l'harmonie et la noblesse de sa diction poétique. La voix de la plainte, celle de l'amitié, de l'amour, et de toutes les affections douces, est modérée et conforme à l'harmonie musicale, tandis que le désespoir, la crainte, la vengeance, et tous les mouvemens violens, exigent des cadences brusques et bruyantes. La pompe d'une description (1), des vœux solemnels (2), et tous les sentimens qui s'échappent d'un esprit exalté par de grandes idées, exigent un style et une versification qui répondent à la gravité et à la noblesse du sujet. Enfin, un mouvement irrégulier, ou extraordinaire, peut s'employer quelquefois pour présenter un tableau sous un nouveau jour. *Virgile*, peignant des jumens qui, d'une course rapide, descendent de la hauteur des montagnes, commence son vers par des dactyles qui imitent leur mouvement, et il le termine par huit syllabes longues, ou quatre spondées (3). Cette

(1) *Voy.* Homère, Virgile.

(2) *Voy.* Virg. Énéïde, liv. 4.

(3) *Saxa per et scopulos, et depressas convalles.*
Virg. Géorgiques, lix. 3. (*Citation de l'auteur.*)

mesure inusitée, paroît avoir été employée dans le dessein d'exprimer la descente de ces animaux dans la profondeur des vallons, et quoiqu'il en puisse être, elle peint, jusqu'à un certain point, le changement d'allure, comme le cavalier pourroit l'exprimer lui-même.

Toutes les personnes qui lisent habituellement les ouvrages des meilleurs poëtes, et particulièrement ceux d'*Homère*, de *Virgile*, de *Lucrèce*, de *Milton*, de *Spenser*, de *Dryden*, de *Shakespeare*, de *Pope*, et de *Gray*, y trouveront quelques autres formes d'harmonie imitative, et beaucoup plus d'exemples qu'il n'y en a de rapportés ici.

Il ne faut pas terminer, sans remarquer, en faveur des poëtes grecs et latins, qu'ignorant leur ancienne prononciation, nous ne pouvons estimer justement leur versification, et qu'il peut y avoir, comme il y a très-certainement, dans *Homère* et dans *Virgile*, beaucoup d'harmonie imitative qui nous échappe. Nous connoissons assez bien la quantité des syllabes grecques et latines ; et il est cependant notoire, qu'en beaucoup d'occasions, notre prononciation ordinaire est essentiellement fautive, à cet égard. Ainsi, en lisant ce vers d'*Horace*, *aut prodesse volunt, aut delectare poetæ*, presque tout le monde fait longue la première syllabe de *volunt*, que l'on sait être brève.

Tous les vers hexamètres réguliers commencent par une syllabe longue, et cependant, combien de fois les meilleurs lecteurs ne l'ont-ils pas faite brève dans la prononciation?

Quand on lit ce vers, dans lequel *Virgile* cherche à décrire et à imiter un mouvement lent, *et sola in siccâ secum spatiatur arenâ*, nous ne faisons sentir que cinq ou six syllabes longues dans la prononciation, tandis qu'il n'y en a pas moins de dix. Ce vers ne devoit-il pas paroître encore plus imitatif à une oreille romaine qu'à la nôtre?

Danschacun de ces admirables vers hexamètres, qui peignent une grandeur démésurée, *et magnos membrorum artus, magna ossa, lacertosque --- monstrum horrendum, informe, ingnes, cui lumen ademptum*, il y a onze syllabes longues, suivant l'ancienne prononciation, et seulement six, ou sept, suivant la prononciation moderne. Si donc il y a une imitation de la nature dans le rythme long de ces vers, et *Virgile* y a certainement pensé, ne doit-elle pas avoir été plus sensible pour les anciens que pour nous?

Le spondée, composé de deux syllabes longues, n'est pas employé fréquemment dans la langue anglaise, dans laquelle une, ou deux syllabes brèves accompagnent toujours une syllabe longue. A la manière de parler des anglais, on jugeroit que toutes les syllabes sont longues; et comme ils

prononcent les syllabes grecques et latines, comme les leurs, à-peu-près, ils conservent rarement le rythme de l'ancienne poésie, sur-tout dans des vers qui abondent en spondées. Le dactyle, composé d'une longue et de deux brèves, est très-commun en anglais; et ils conservent assez bien quelquefois, dans leur prononciation, le rythme d'un vers hexamètre, composé de dactyles. Les modernes prononcent différemment les trois premiers pieds, au moins, de ce vers de *Virgile*, *quadrupedante putrem sonitu qualit ungula campum.* Le rythme est encore le même, aux elysions près, dans cet autre vers de *Virgile*, qui exprime un son fort, *suspiciunt; iterum atque iterum fragor intonat ingens.* Et si le lecteur le dit bien, son oreille l'assurera qu'il est plus imitatif qu'il ne l'avoit d'abord imaginé.

Dans le commencement de l'Énéïde, Éole, à la prière de Junon, déchaîne les vents, pour détruire la flotte troyenne. Neptune les gourmande d'agir ainsi dans son empire, sans sa permission; il les menace, et se dispose à les punir, lorsqu'il pense, qu'avant tout, il est plus à propos de calmer les flots de la mer. *Quos ego!.. sed motos præstat componere fluctus.* Cette menace interrompue est un dachyle, et le reste du vers est en spondées. N'est-il pas probable que le poëte, dans ce passage subit d'un mouvement vif à un mou-

vement lent, a eu l'intention de peindre le changement des idées de Neptune? Ces beautés sont à-peu-près perdues dans la prononciation moderne, et elles étoient, sans doute, d'un grand prix, pour les anciens. Encore un exemple, et je finis.

Didon, à ses derniers momens, apperçoit *Enée* et ses Troyens quittant les rives de Carthage; elle s'abandonne d'abord à des mouvemens de colère, de fureur, de vengeance; mais comme si elle étoit épuisée par l'excès de sa passion, et pensant que ses regrets, que ses plaintes sont inutiles, elle fait un retour soudain snr elle-même, et s'écrie : *malheureuse Didon, ta mauvaise destinée l'emporte* (1). Ce changement d'un état violent, en un état momentanément calme, car elle retombe ensuite dans ses transports furieux; ce changement est supérieurement peint dans les vers du poëte. Le vers que je cite est en spondées, dont le mouvement lent et doux forme un contraste frappant, avec l'harmonieuse rapidité des vers qui le précèdent, ou qui le suivent. Ces observations ne paroîtront pas trop recherchées, sans doute, aux lecteurs, qui ont étudié la versifi-

(1) *Infelix Dido! nunc te fata impia tangunt.* Si on lit *facta impia*, selon le manuscrit de *Medicis*, le rythme sera encore le même, et le sens ne sera pas changé. *Malheureuse Didon! tu reçois aujourd'hui la punition d'avoir trahi tes vœux.* (*Note de l'auteur.*)

cation de *Virgile*, dont aucun poëte n'a jamais égalé la beauté et la justesse.

J'ai eu l'attention de ne rien avancer sur le son du langage poétique, qui ne fût soutenu de preuves. J'en ai écarté quelques-unes, qui auroient eu moins de prix pour l'art en général, que pour la langue latine et la langue anglaise, en particulier ; mais j'aurai probablement l'occasion de les employer dans un traité de la versification et de la prosodie anglaises, que j'ai commencé il y a quelques années.

F I N.


R. R.

